UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

HUSITSKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Postmoderní inspirace v díle Ondřeje Vavrečky

Postmodern inspirations in the work of Ondřej Vavrečka

Bakalářská práce

Vedoucí práce:
Autor:

PhDr. Miloslava Blažková, CSc. Matěj Čihák

Praha 2016

Chtěl bych ze srdce poděkovat Dominice za trpělivost a láskyplnou podporu, paní doktorce Blažkové za její velikou vstřícnost a moudré vedení a Ondřeji Vavrečkovi za to, že svým životem umožnil vznik této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou bakalářskou práci „Postmoderní inspirace v díle Ondřeje Vavrečky“ vypracoval samostatně s použitím níže uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne […] Matěj Čihák

Anotace:
Tato práce pojednává o postmoderních inspiracích v díle Ondřeje Vavrečky. Ondřej Vavrečka je český umělec, filmař a pedagog FAMU. Cílem je analyzovat Vavrečkovu teoretickou i filmovou tvorbu v kontextu postmoderní filosofie. V práci jsou použity citace těchto myslitelů: Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Miroslav Petříček a Peter Michalovič. Práce je rozdělena do třech oddílů: diference, archiv a obraz. Oddíly jsou rozděleny do deseti kapitol: diference, složenost, náhoda, otisk, instituce a paměť, digitalizace a hmota, diagram, obraz uzavřený, obraz otevřený a obraz světla. Analýzou daných témat a jejich umístěním do kontextu postmoderní filosofie práce přináší otázky a možná řešení pro současnou postmoderní situaci ve sféře umění a filosofie.

Annotation:
This study deals with postmodern inspiration in the work of Ondřej Vavrečka. Ondřej Vavrečka is czech artist, filmmaker and pedagogue at FAMU (Film and TV School of Academy of Performing Arts in Prague). The goal of this study is to analyze Vavrečka´s theoretical work and his film work in the context of postmodern philosophy. In this study can be found quotations of these thinkers: Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Miroslav Petříček a Peter Michalovič. The study is divided into three sections: difference, archive and image. These sections are further divided into ten chapters: difference, composition, coincidence, imprint, institution and memory, digitalization and matter, diagram, closed image, open image, image of light. By analyzing these topics and their setting in the context of postmodern philosophy this study brings questions and possible solutions to current postmodern situation in spheres of art and philosophy.

Klíčová slova: Ondřej Vavrečka, postmoderna, umění, film, diference, složenost, náhoda, archiv, otisk, stopa, paměť, digitalizace, hmota, diagram, obraz, médium, montáž.

Key words: Ondřej Vavrečka, postmodernism, art, film, difference, composition, coincidence, archive, imprint, print, memory, digitalization, matter, diagram, image, medium, montage.

OBSAH

Obsah.....5
Úvod.....6
1. Diference.....9
1.1. Diference.....9
1.2. Složenost.....18
1.3. Náhoda.....24
2. Archiv.....30
2.1. Otisk.....30
2.2. Instituce a paměť.....35
2.3. Digitalizace a hmota.....41
2.4. Diagram.....48
3. Obraz.....52
3.1. Obraz uzavřený.....52
3.2. Obraz otevřený.....57
3.3. Obraz světla.....61
Závěr.....66
Obrazová příloha.....68
Summary.....74
Seznam použité literatury.....76

ÚVOD

„Jsme počátkem našeho prvního ponoru.“

Počátkem této bakalářské práce bylo setkání s člověkem. Tento člověk se svým dílem, uměleckým i teoretickým, výrazně podílel na směřování mého života k zájmu o teoretickou i praktickou reflexi vlastního života i okolního světa. Toto směřování mě přivedlo až na Husitskou teologickou fakultu University Karlovy a ke dveřím Katedry filosofie. Tuto práci tedy chápu jako v jistém smyslu satisfakci vůči tvůrci, který svým dílem utvářel a utváří můj život. Tuto satisfakci chápu jako reflexi toho, co mě přivedlo až sem, jako obrácení se k počátku mé cesty, která zde ovšem nekončí, nýbrž teprve v pravém smyslu začíná. Tento hluboce osobní rozměr své bakalářské práce jsem považoval za nutné zmínit, neboť věřím, že poctivá filosofická práce může pramenit pouze ze zdrojů živé skutečnosti, o kterých může svědčit vždy pouze konkrétní lidský člověk.

Tím člověkem je Ondřej Vavrečka (1980). Ondřej Vavrečka je všestranný český umělec, teoretik a pedagog. Ve své umělecké tvorbě se věnuje především umění filmovému, s jehož působením jsem i já spjat nejpevněji a jsem přesvědčen, že rovněž pro Vavrečku je úhelným kamenem jeho tvorby. Vavrečka se věnuje též tvorbě hudební (Paumanok, Obec), poezii a performativnímu umění. Působí nejen v Česku, ale i v zahraničí. Umělecké tvorbě své i jiných se věnuje i na rovině teoretické svými texty. V současné době působí jako pedagog Centra audiovizuálních studií Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze.

Ve své bakalářské práci si kladu několik cílů. Prvním cílem je představit osobnost Ondřeje Vavrečky. Vavrečka je málo známý v akademickém prostředí mimo FAMU a tato práce má za cíl rozšířit povědomí o jeho tvorbě. Práce vychází z předpokladu, že Vavrečka, jakožto příklad soudobého, hluboce filosoficky založeného a všestranného umělce, by měl být více reflektován v akademickém prostředí. Druhým cílem je představit témata Vavrečkovy tvorby, která považuji za signifikantní a klíčová v kontextu současné filosofické a umělecké situace. Třetím cílem je pak analýza těchto témat při srovnání s tím, jak daná témata reflektují určití představitelé postmoderní umělecké a filosofické teorie. Při analýze témat tedy vždy budou souběžně přítomny tři úhly pohledu: pohled postmoderních filosofů, Vavrečkův a můj. Čtvrtým cílem je navrhovat možná řešení těchto témat a problémů v kontextu současné situace umělecké, filosofické i společenské. Návrhy řešení těchto problémů budou opět rovněž vycházet ze tří zdrojů: co navrhují postmoderní filosofové, co navrhuje Vavrečka a co, po srovnání dvou předchozích, navrhuji já.

Ve své práci se zaměřím zejména na Vavrečkovi teoretické texty. Značná pozornost bude ovšem věnována i filmů. Performativní umění bude zmíněno spíše okrajově, hudební složka Vavrečkovy tvorby pak zůstane zcela nereflektována. Rozhodl jsem se tak proto, neboť charakter i rozsah této práce neumožňuje adekvátně postihnout Vavrečkovu tvorbu v její obsahové i žánrové šíři. Teoretické texty vidím jako nejlépe

zpracovatelnou složku Vavrečkovi tvorby v kontextu filosoficky zaměřené bakalářské práce. Filmy rovněž není možno opomenout, neboť tvoří samotné jádro Vavrečkovy tvorby.

Teoretické texty, kterými se budu zabývat, jsou tyto: *Kinematograf: 6 není 4 a 3* (2015), který je rukopisem Vavrečkovi připravované disertační práce. Byl psán jednak v Praze, jednak v Moskvě, a bude pro tuto práci hlavním zdrojem. Jelikož se jedná o rukopis, nikoli dokončenou a obhájenou práci, autenticky zachycuje autorovo myšlení v procesu tvorby. Dalším zdrojem bude *Bakalářský cyklus Coagula* (2007), který Vavrečka obhájil na Katedře střihové skladby FAMU. Je reflexí a obhajobou tetralogie krátkých filmů, které byly natočeny jako Vavrečkovo bakalářské dílo. Třetím zmíněným textem bude *Dvojí povaha filmových tvarů* (2015), který byl napsán jako příspěvek do připravovaného sborníku několika autorů s pracovním názvem „Tvarozpyt". Specifickým zdrojem pak budou Vavrečkovi výroky z krátkého dokumentu o jeho osobě, který je dostupný na umělecky zaměřeném webu *Artyčok.cz.*[1]

Pokud jde o filmy, zmíněny budou snímky *A bez poskvrny putuje* a *Šepsování plátna*, které patří k *Bakalářskému cyklu Coagula* (2007). Tyto snímky jsou vysoce experimentální a jejich smyslem byl především výzkum filmu jakožto média. Dále to bude film *Sedm uší zvířetníku* (2007), který zachycuje průběh performativně-experimentální akce rozmisťování hudebního nástroje theremin na různých místech Prahy. Filmy *Počátek a lev* (2008), *Ultimum Refugium* (2011) a *Mezi námi* (2014) podle slov autora představují trilogii, dosahují délky celovečerního filmu a lze je považovat za vrchol Vavrečkovy filmové tvorby. *Počátek a lev* je filosofický dokument o hledání počátku v zemi lva. Dokument o hledání konce *Ultimum Refugium* bude zmíněn pouze v poznámce pod čarou, zatímco *Mezi námi*, autorem označovaný jako „dokumentární sci-fi", bude vzhledem ke svému balancování na pomezí hraného a dokumentárního filmu hrát klíčovou roli.

Z představitelů postmoderního myšlení jsem vybral čtyři, jejichž práce jsou dostatečně reprezentativní pro postmoderní filosofii a současně vhodné pro komparaci s Vavrečkovou tvorbou. Prvním z nich je Jacques Derrida se svými *Texty k dekonstrukci,* který se setkává s Vavrečkovým myšlením především v otázkách diference. Dalším autorem jsou vlastně autoři dva, totiž Gilles Deleuze a jeho kniha *Foucault*. Zdrojem je tedy myšlení Michela Foucaulta, ovšem v interpretaci Gillese Deleuze. Toto setkání filosofů považuji za plodné a vhodné, práci obohatí zejména svou analýzou diagramu. Třetím je český filosof Miroslav Petříček a jeho *Myšlení obrazem*, která umožní vhled zejména do tématiky obrazu. Čtvrtým je slovenský filmový teoretik Peter Michalovič, jehož *Krátke úvahy o vizualite a filme* jsou jakýmsi přehledem postmoderního myšlení o vizuálním umění.

Metoda práce bude následující: nejprve vždy předložím tučným písmem zvýrazněnou citaci z Vavrečkova textu s uvedeným zdrojem. Následně budu tento text analyzovat. Obsah citace budu rovněž konfrontovat s jinými citacemi a také s jinými oblastmi Vavrečkovy tvorby, zejména filmové. Analýza citací bude dle potřeby prokládána citacemi postmoderních myslitelů. Jejich výroky buď Vavrečkovu citaci pouze doplní, ujasní, anebo

---

[1] http://artycok.tv/lang/cs-cz/26765/ondrej-vavrecka

celou analýzu posunou na novou úroveň a ukáží nové perspektivy, ze kterých se lze na problém dívat.

Zde jsem představil důvody, téma, cíle i metodu práce. Věřím, že po tomto úvodu již čtenář může bez váhání přikročit k samotné četbě. Projít třemi oddíly, deseti kapitolami, a obeznámit se s myšlením a tvorbou ojedinělého soudobého českého umělce a teoretika, doposud málo známého. Jsa si vědom svých vlastních intelektuálních limitů, spoléhám na sílu samého sdělení: že vtáhne čtenáře do nového prostoru myšlení o umělecké tvorbě a bude pro něj osobně přínosné. Na konci práce, v závěru, pak bude toto sdělení reflektováno a hodnoceno zpětným pohledem a bude poukázáno na možné důsledky a východiska do budoucna.

1. DIFERENCE

1.1. Diference

Stojíme vně systému (ek-stasis = vně-stav). Můžeme skrze ní pohlédnout na Laplaceova démona. Je to první fáze při rozpoznávání tvaru filmu jakožto tvaru, tedy první krok, který děláme vůči filmu blíže tím, že se mu odcizíme. Jedná se o extázi z chybění, nikoli z nějakého dodání něčeho navíc či překročení jisté míry. Extáze z askeze.
DVOJÍ POVAHA FILMOVÝCH TVARŮ, str. 13

Zcela na začátek jsem zvolil tuto citaci z Vavrečkova textu *Dvojí povaha filmových tvarů*. Zmíněných několik vět totiž tvoří mnohovrstevnatý popis situace, ve které se nyní nacházíme. A ostatně popisují i svou vlastní situaci – jsou, ostatně jako všechny citace, vytažené z původního kontextu. Tedy již úplně na začátku se dostáváme do situace, kdy pracujeme s texty vytaženými z kontextu, abychom jejich analýzou a vzájemnou komparací nastínili kontext nový, který nás posune dál.

Stejně tak jako citace a informace, se kterými zde pracuji, i čtenář práce „stojí vně systému“, totiž vně řešené problematiky. Tím se však již jaksi dostává i do problematiky samé, jelikož před ním ležící problematika se zabývá právě tím, co „stojí vně systému“, co je diferencováno. Nelze daný problém nahlédnout a řešit, nestojíme-li vůči němu vně. Extáze vůči věci je tím, co nám vůbec umožňuje věc poznat, „rozpoznávat tvar filmu jakožto tvar“; a nejen filmu, ale čehokoli. Je to „první krok, který děláme vůči filmu blíže tím, že se mu odcizíme.“ Tímto zdánlivě paradoxním výrokem Vavrečka odhaluje jeden ze základních pohybů skutečnosti, totiž pohyb odcizení–přiblížení. Vědomí tohoto pohybu je podle mého názoru jedním z postmoderních prvků ve Vavrečkově myšlení, neboť je v rozporu s pojetím klasické metafyziky, která hledá totožnost stejného ztotožňováním stejného se stejným. Vavrečka ovšem vidí, že teprve extází vůči předmětu zájmu jsem schopen ho nahlédnout v jeho celku, spatřit jeho tvar i umístění v časoprostoru – a tak vůči němu mohu zaujmout adekvátní postoj. Kdybych zůstal pohlcen předmětem zájmu, nedokázal bych rozlišit jeho hranice, jeho tvar, a tonul bych v netvořivé stejnosti stejného.

Vavrečka se zde přidržuje názoru, který zaujal už v antice Herákleitos z Efesu[2] nebo v moderní filosofii Emanuel Lévinas, který považuje právě Jiné(ho) za nositele smyslu. Vidíme tedy, že otázky, které řeší a odpovědi které navrhuje postmoderní filosofie, nejsou novotou druhé poloviny 20. století, ale že jsou součástí lidského tázání přinejmenším od antiky. To podporuje názor, hlásaný i všemi seriózními postmoderními mysliteli, že postmoderna není antitezí moderny, ale naopak na ní navazuje a je v ní, stejně jako v celé filosofické tradici lidstva, pevně zakořeněna.

---

[2] Např. zlomek B 51

Nyní k samotnému pojmu *diference*. Tento pojem ve výše citovaném textu nezazní, je v něm však implicitně obsažen. To, co nás na popisovaném pohybu „ odcizení–přiblížení“ bude zajímat, nebude odcizení nebo přiblížení samotné, nýbrž ona pomlčka mezi nimi. To, co je zde zapsáno jako znak-pomlčka, symbolizuje nezobrazitelný pojem diference. Tato diference zmiňovaná slova odděluje, rozlišuje, diferencuje. Ale stejně tak je i propojuje, vytváří mezi nimi *vztah*. Chceme-li se zabývat diferencí, musíme se obrátit k jejímu velkému teoretikovi, Jacquesu Derridovi. Co se týče Derridova pojetí diference, je v prvé řadě nutné vzít v potaz, že Derrida používá dvě formy zápisu tohoto slova – jednak *diference*, jednak *diferänce* –, a oba dva pojmy chápe poněkud rozdílně. Na základě toho, co Derrida píše v Textech k dekonstrukci, se zdá, že *diference* má být chápana jako jednoduchá, jednotlivá rozdílnost, například jako *„diference mezi dvěma fonémy, která jediná jim umožňuje být a fungovat jako fonémy.“*[3] Naproti tomu *diferänce* je spíše samotný proces diferencování, prapůvodní pohyb, jenž umožňuje vyvstávat jednotlivým diferencím. Derrida *diferänci* definuje takto: „*V klasickém pojmosloví s jeho postuláty bychom řekli, že diferänce označuje ustavující, tvůrčí a původní kauzalitu, proces štěpení a dělení, jehož odlišné termíny aneb odlišnosti jsou výsledné produkty či způsobené účinky.“*[4]Shledal jsem nutným toto dvojí pojetí, dvojí zápis slova diference v díle Jacquesa Derrida, nastínit. Ze dvou důvodů: jednak abych byl vůči Derridovi poctivý a nezjednodušoval jím navrhované problémy a řešení, jednak aby nedocházelo k nedorozuměním. Usoudil jsem totiž, že bude vhodné, budu-li se přidržovat výhradně zápisu *diference;* jednak abych nebyl pevně vázán na striktní rozlišování diference a diferänce, které je sice vlastní Derridovi, ale není už zřejmě vlastní Vavrečkovi. Budu-li zde tedy mluvit o diferenci, myslím tím vždy derridovskou diferäci i diferenci najednou. Mimo jiné proto, že mezi „ustavující, tvůrčí a původní kauzalitou“ a jejími jednotlivými projevy, jako je např. „diference mezi dvěma fonémy“, vždy existuje nerozlučitelný vztah. Jedna je vždy předpokladem druhé.

Budeme se tedy zabývat *diferencí*. První otázka, která by se mohla namanout, zní: jak si máme diferenci představit? A právě tato otázka je klíčová, neboť odhaluje svou vlastní nepatřičnost. Diferenci si nemůžeme nijak představovat. Diference není jsoucno, ale daleko spíše funkce nebo pohyb. Diference je pro Derridu tím, co vůbec umožňuje představitelným jsoucnům vyvstat. *„Nuže, pokud diference jest (a zároveň „jest“ škrtám) tím, co umožňuje prezentování přítomného jsoucna, sama se nikdy jako taková neprezentuje. Nikdy se nedává přítomnosti. Nikomu. Rezervujíc se a nepředvádějíc se, přesahuje právě v tomto bodě a jistým řízeným způsobem řád pravdy, aniž by se – podobna věci, podobna nějakému tajemnému jsoucnu – ztrácela v temnotách nepoznatelna či v průrvě, jejíž obrysy by bylo možno vymezit (např. v topologii kastrace). Každé předvedení by ji jakožto mizící vystavilo zmizení. Zjevujíc se, mizela by.“*[5] Derrida zde upozorňuje nejen na

---

[3] *DERRIDA, str. 148*

[4] *DERRIDA, str. 152*

[5] *DERRIDA, str. 149*

nepředmětnost, ale přímo na nejsoucnost diference. Protože právě nejsoucnost je to, co je diferenci vlastní.

Naše myšlení, navyklé zpředmětňovat si pojmy, nás při setkání s pojmem diference svádí k mnoha různým pokušením. Jedním z nich je představa diference jako čáry. Diference však není čára, neboť čára nás vždy svádí k představě své šířky (nedokážeme si představit nekonečně tenkou čáru) a tím pádem i k představě své hloubky. Tím pádem si vlastně představujeme dvě jsoucna a mezi nimi jakousi úzkou a hlubokou rokli. Tato úzká a hluboká rokle však není ničím jiným než třetím jsoucnem mezi dvěma. A to právě diference není. Diference je vyjádřením stavu; ono *že vůbec* jsou dvě jsoucna nějak oddělena. Diferenci si tedy nesmíme zpředmětňovat, musíme jí myslet. Nemůžeme ji spatřit, ale můžeme pozorovat její stopy a projevy mezi viditelnými jsoucny.

Diference tedy není jsoucno a nelze si jí zpředmětňovat. Derrida jde ale ještě dál když říká, že diference není v pravém smyslu ani pojem. *„Každý pojem je de iure bytostně vepsán do řetězce či systému, v jejichž rámci odkazuje systematickou hrou diferencí mimo sebe k jiným pojmům systému. Tato hra, diferánce, není tedy jednoduchý koncept či pojem, nýbrž je to sama možnost konceptuality, pojmového procesu a pojmového systému vůbec.“*[6] *D*iference je tedy skutečná hlubina. Není v pravém slova smyslu ani pohybem či funkcí (i když ji nadále budu takto označovat, aby pro nás byla srozumitelná), ale že je tím, co pohyb či funkci vůbec umožňuje. Že je jakýmsi pozadím, díky němuž vyvstávají elementární pohyby a funkce, na jejichž principu teprve fungují předmětná jsoucna. Může se nám nyní zdát, že diference je něco příliš monumentálního, či naopak příliš subtilního, abychom o ní mohli hovořit v souvislosti s konkrétními myšlenkami a věcmi smyslového světa. Skutečnost je však taková, že právě s diferencí se setkáváme neustále; v některých oblastech lidské činnosti, jako je třeba film nebo teorie umění, je porozumění diferenci dokonce klíčové.

Vědomí diference je totiž tím, co nám může poskytnou patřičný odstup od jsoucen, a právě patřičný odstup od jsoucen je to, co nám umožňuje se v nich orientovat. Vědomí diference je tím, co může narušit vládu jsoucna v naší mysli. *„A právě touto vládou jsoucna chce diferánce otřást, otřást ve smyslu latinského „sollicitare“, které v tomto jazyce znamená: zachvívat vším, totálně rozrušovat. Myšlení diferánce se tedy táže na vymezení bytí jako přítomnosti, jako jsoucnosti. Přirozeně taková otázka nemůže vyvstat a být srozumitelná, není-li nějak rozevřena diference bytí a jsoucna.“*[7] Stejný přístup, byť odlišnými slovy, předkládá i Vavrečka v *Dvojí povaze filmových tvarů.* Vůči filmu-jsoucnu zaujímá odstup, přijímá vědomí diference (Vavrečka jej nazývá „odcizení“), a tím přesouvá film i sám sebe na odlišné souřadnice. Díky odcizení, tzn. vědomí diference, se z filmu-jsoucna stává film – otevřený prostor tvorby. A z filmaře, který byl předtím pohlcen uprostřed filmu a nedokázal jej tudíž nahlédnout jako celek, se tímto stává filmařem vědomým, stojícím vně filmu, a proto

---

[6] *DERRIDA, str. 155*

[7] *DERRIDA, str. 16*

schopen celý film nahlédnout v celku. To je ona „extáze z askeze“, kterou má na mysli Vavrečka: teoretický odstup ve vědomí diference.

A právě tato hranice (tj. nikoli jsoucno, ale diference) je „podstatou“ druhého rysu filmu – montáže.
KINEMATOGRAF, str. 5

Výše zmíněný výrok, pocházející z Vavrečkova textu *Kinematograf: 6 není 3 a 4*, tematizuje diferenci ve vztahu k filmové *montáži*. Co je to filmová montáž? Lze říci, že filmová montáž je samotným procesem vzniku filmu. Filmová montáž je proces, kdy dosud neuspořádaný nasnímaný materiál (kterého jsou často četné kilometry) je tvůrcem filmu dělen, tříděn, tříben, srovnáván, skládán a spojován. Tvůrce filmu ve fázi montáže funguje v roli zvané „střihač“ a podoben *demiurgovi* dává neuspořádané beztvaré materii řád a tvar. Montáž je tedy *klíčovým procesem* pro vzniku filmu. (Montáž není jednotným aktem, nýbrž je procesem v pravém slova smyslu. Nelze totiž jasně stanovit její začátek a konec. Někteří filmaři provádějí montáž již v kameře, během snímání materiálu. Stejně tak je možné již roky existující film nově přestříhat, a stvořit tak film nový. Montáž se tedy jeví jako vždy živý a mnohovrstevnatý proces; bylo by velmi obtížné, ne-li nemožné, snažit se jej filosoficky uchopit skrze postuláty klasické metafyziky.)

Filmová montáž je polem, v němž se výrazně vyjevuje diference. Vavrečka dokonce označuje diferenci za „podstatu“ filmové montáže. Slovo „podstata“ pochopitelně užívá metaforicky a patřičně vkládá do uvozovek. V závorce zdůrazňuje, že tato „podstata“ není jsoucnem, nýbrž diferencí; to koresponduje s Derridovou koncepcí diference jako nejsoucna, které jsoucnem otřásá.[8] I když teoreticky chápeme, že diference jsoucnem není, přesto obrazotvornost naší mysli mívá sklony si diferenci nějak představovat, zpředmětňovat. Tak se může stát, že si diferenci představujeme jako „něco“, přičemž diference „něco“ není; je tím, co od sebe odděluje a zároveň vytváří vztah mezi dvěma „něco“. Právě na tuto nevědomou zpředmětňující tendenci naší mysli, podle mého názoru, míří Vavrečkovo, a ostatně i Derridovo, varování. Diferenci si nelze představit; je třeba o ní vědět a pracovat s ní.

Vavrečka též mluví o diferenci jako o hranici. Pojem hranice se nám může zdát příliš předmětný; spíše geografický, či snad až politický. Důležité je, jak hranici rozumíme. První pojetí hranice je hranice jako území rozdělující dvě jiná území, s nimi propojené a splývající. Druhé pojetí hranice je hranice jako skutečně geometrická čára, nekonečně tenká, dělící dvě území, sama však územím není. První pojetí je hranice geograficko-politická, druhé pojetí je hranice ve smyslu diference. Problematikou hranice, diference a čáry se zabývá Miroslav Petříček v knize *Myšlení obrazem: „Čára (diference, rozdíl, hranice) v tomto smyslu je tedy* principium*. Počátek myslitelného či jakkoli vůbec*

---

[8] *DERRIDA, str. 166*

rozlišitelného.“[9] Tak jako Vavrečka označuje metaforicky diferenci za „podstatu“, Petříček ji označuje jako „principium“. Petříčkem užité slov principium je vhodnější, neboť evokuje určitou procesualitu, na rozdíl od slova podstata, které bývá chápáno spíše staticky. Oba však říkají totéž: diference je tím, co umožňuje vyvstat smyslu.

Diference je tedy počátkem *smyslu*. Není tím, co smysl přímo vytváří. Je pouze a právě tím, co umožňuje jeho vytváření. Je to diference, co jako první vnese řád do beztvaré, neuspořádané materie tím, že vůči sobě diferencuje její různé prvky. Konkrétněji: před tvůrcem filmu, střihačem, leží beztvarý celek nasnímaného materiálu. Nasnímaný materiál v té posloupnosti, v jaké je nasnímán, mívá často velmi málo společného s tím, co podle myšlenkového rozvrhu tvůrce filmu má jednoho dne na plátně spatřit divák. Tvůrce filmu tedy uchopí nasnímaný materiál a zavře se s ním do střižny, jakéhosi svatostánku diference.[10]Tvůrce filmu následně fyzicky stříhá filmový pás, odděluje jednotlivá filmová políčka od jiných, dle svého myšlenkového rozvrhu. Je tak očitým svědkem i přímým vykonavatelem procesu diference, kdy beztvará lineární struktura je neustále přerušována náhlými zásahy diference, a to, co dříve bylo spojeno, je nyní diferencováno a může být umístěno do zcela nových vztahů a souvislostí.

To, čeho je střihač svědkem i vykonavatelem v jedné osobě, lze označit také jako proces transformace. *„Diference jsou účinky transformací; z tohoto pohledu je tedy téma diferánce neslučitelné se statickým, synchronním, taxonomickým, ahistorickým atd. motivem pojmu struktura.“*[11] Diference umožňuje transformaci a transformace působí diferenci. Diference tedy přímo souvisí se změnami stavů věcí. Mohli bychom říci, že diference tvoří ze stejného jiné. Co nám zde Derrida říká nového, je to, že pohyb diference-transformace je bytostně živý a nelze myslet žádný prvek, který by byl tomuto procesu absolutně vnější. Tím směřuji k tomu, že filmař-střihač nemůže mít ve své mysli nějaký rozvrh, který by byl neměnný a takto neměnný se otiskl do celého procesu montáže, aniž by nebyl tímto procesem nějak zpětně ovlivněn. Neboť diference je transformace a pohyb; vždy, když se setkáváme s diferencí, a filmová montáž je setkáním s diferencí par excelence, rozruší se doposud existující struktury a vzniknou struktury nové. Setkávají se, ale struktura je diferencí vždy zákonitě zasažena. Derrida tedy zřejmě nemyslí strukturu jako takovou, ale spíše ztrnulou představu struktury statické a neměnné. Taková struktura by totiž ve světě, kde působí transformující diference, nemohla existovat.

Výše uvedený citát z Derridových *Textů k dekonstrukci* nás může rovněž vést k zamyšlení nad vztahem filmu k realitě. Odhlédněme nyní od filmů hraných. Mám nyní na mysli především filmy dokumentární, v jejichž poli se Ondřej Vavrečka téměř výhradně

---

[9] *PETŘÍČEK, str. 123*

[10] Říkám-li, že tvůrce filmu, tedy střihač, nasnímaný materiál „uchopí“, myslím tím, že jej uchopí jak fyzicky, tak i myšlenkově. A nikoliv tak, že by jej nejprve uchopil myšlenkově, a poté fyzicky, nýbrž tak, že uchopení myšlenkové i uchopení fyzické se v celém procesu montáže neustále střídají a doplňují.

[11] *DERRIDA, str. 39*

pohybuje.[12] Tvůrci dokumentárních filmů si totiž často kladou vysoký cíl – zobrazit realitu. Je však možné zobrazit realitu pomocí média, v jehož základech leží diference jako to, co zakládá možnost jeho smyslu? Film vzniká montáží, tedy procesem diference, a následného skládání, procesem který je živý a neslučitelný s „motivem pojmu struktura." Pokud by tedy film mohl věrně zobrazit realitu, jaká by musela být realita? Realita by musela být asynchronní a dynamická. Tázání po možnostech filmu nás tak nutně vede k tázání po tom, jakého charakteru je naše realita. Zastánci teorie *cinéma-verité*, tedy „film-pravda", se domnívají, že film se má snažit co nejvěrněji zobrazit realitu. Vycházejí totiž z předpokladu, že to, co považují za realitu je pravdivé a hodno věrného zobrazení. Teorie „film-pravda" totiž nutně předpokládá teorii „realita-pravda".

Co když však svět smyslově vnímatelných jevů, který nás obklopuje, není garantem pravdy? Co když svět, který nás obklopuje, není jednoduše pravdou, ale pouhým mýtem, jejž vyprávějí fenomény? Co když vyjádřením pravdy a cestou hledání filosofického přesahu není co nejvěrnější zobrazení tohoto světa, ale naopak jeho pokud možno co nejdůslednější zpochybňování? Tento postoj v českém prostředí reprezentuje zejména dokumentarista a vizuální antropolog Tomáš Petráň. Svým snímkem *Cinémensonge*,[13] otevřeně vystoupil proti teorii „cinéma-verité". Teorie „cinémensonge" je svou metodologií blízká Sókratovi (tázání, zpochybňovaní) a ontologií Platónovi (svět smyslově vnímatelných jevů trpí absencí skutečnosti). Stejně tak má ale velmi blízko k postmoderním myslitelům, zejména k Michelu Foucaultovi a Gillesu Deleuzovi, neboť film zde není chápan jako médium tupě reprezentující danou skutečnost, ale médium tvořivé hry. V teorii „cinémensonge" není film nástrojem, skrze nějž k nám promlouvá realita, ale naopak nástrojem, skrze nějž můžeme svou realitu utvářet. Teorie „cinémensonge" má zřetelně pevnější filosofický základ, a to jak ve filosofii antické, tak ve filosofii postmoderní. Oproti tomu teorie „cinéma-verité" se jeví jako ideologická past, kde je tázání a tvoření nahrazeno informováním a řemeslnou dovedností. Sám základ filmu, totiž montáž, má své kořeny v pohybu diference; stejně tak naše realita není staticky danou informací, ale nepřetržitým procesem a pohybem, v němž my, lidské bytosti, působíme jako svobodné individuality, obdařené zodpovědností za sebe i za svět, který utváříme. Jsem přesvědčen, že v duchu „cinémensonge" se nese celá dokumentární tvorba Ondřeje Vavrečky. Pokud je to ve snímku *Počátek a lev* obsaženo spíše implicitně, pak snímek *Mezi námi* je toho jasným důkazem.

Filmová montáž je tedy polem, kde se nejjasněji manifestuje pohyb diference. Je polem, na kterém se nejvíce vyjevuje dynamická podstata filmu. A rovněž je také polem, na kterém lze vysledovat vztah mezi filmem a realitou. Filmová montáž je totiž samotný proces vzniku filmu, kdy se z neuspořádané materie stává smysluplné vyjádření –

---

[12] Vavrečkův snímek *Mezi námi,* který byl autorem označen jako „dokumentární sci-fi", a vykazuje výrazné prvky hraného filmu, považuji za experiment, ve kterém autor hledá hranici mezi filmem dokumentárním a filmem hraným. A právě proto shledávám legitimním považovat jej za dokument. Je, v jistém smyslu, dokumentem o tom, co ještě je a co už není dokument.

[13] *Cinémensonge: Film-lež* (2008)

umělecké dílo. A nejzákladnějším prvkem, který při filmové montáži působí, je pohyb diference. Vavrečka si je vědom jak klíčové úlohy montáže při vzniku filmu, tak i klíčové úlohy diference při procesu montáže.

Zásadní je vědění nesoudržnosti.
COAGULA, str. 31

Tento krátký výrok z *Bakalářského cyklu Coagula* říká více, než se může na první pohled zdát. Lze jej pojmout obecně, jako výrok o nesoudržnosti jevů světa, lze jej ale také pojmout konkrétněji, ve vztahu k filmové tvorbě, zejména k montáži. Zmiňovaná nesoudržnost se zřetelně vyjevuje během procesu montáže, kdy vidíme, jak prvky, které dříve byly zdánlivě pevnou součástí monolitické lineární struktury, jsou rozkládány na množství fragmentů, které lze dále rozkládat na menší fragmenty. Soudržnost lineární struktury, v tomto případě neuspořádaného nasnímaného materiálu, je tedy pouze zdánlivá. V této lineární struktuře je totiž již potencionálně obsažen pohyb diference, který celou strukturu rozruší. Rozruší ji tím, že zruší původní vztahy (mezi filmovými políčky) a vytvoří vztahy nové. Znovu se zde ozývá Derrida se svým pojetím diference jako toho, co je neslučitelné s „motivem pojmu struktura."

Nesoudržnost původních vztahů umožňuje a předznamenává vznik vztahů nových. Jakákoli struktura je tedy neustále v pohybu, byť „pouze" potenciálně. Nesoudržnost a vztah spolu úzce souvisejí; dokonce lze říci, že jsou nerozlučně propojené. Pozorujeme zde podobný pohyb, jaký jsme pozorovali už v případě úryvku z *Dvojí povahy filmových tvarů*: přibližováním se odcizujeme, odcizováním se přibližujeme. Právě proto, že realita i film nosí nesoudržnost ve svých útrobách, jsou realita i film gravidní vznikem nových vztahů. Diference nemůže působit mimo vztahy, a vztahy nemohou vznikat bez působení diference. Aby mezi dvěma prvky mohl vzniknout vztah, musí nejprve působit diference, která tyto prvky diferencuje vůči okolní struktuře i vůči sobě navzájem.*„Diferánce je tím, co působí, že pohyb značení je možný pouze tehdy, pokud se každý tzv. přítomný prvek, zjevující se na scéně přítomnosti, vztahuje k něčemu jinému, než je on sám, zachovávaje v sobě stopu minulého prvku a přijímaje do sebe vryp svého vztahu k prvku budoucímu; stopa se vztahuje právě tak k tomu, co nazýváme budoucím, jak k tomu, co nazýváme minulým, konstituujíc to, co nazýváme přítomným, právě svým vztahem k tomu, čím toto přítomné samo není: čím samo absolutně není, tj. co není ani minulostí či budoucností jako modifikovanými přítomnostmi."*[14]

K lepšímu porozumění tomu, co zde Derrida říká, si stačí místo pojmu „přítomný prvek" dosadit „filmové políčko" a místo „pohyb značení" dosadit „vytváření smyslu". Filmové políčko nemá svůj smysl samo ze sebe, z jakési své abstraktní, statické podstaty. Filmové políčko získává svůj smysl teprve ve vztahu k ostatním filmovým políčkům. Smysl uměleckého díla, jak vidíme, netvoří lineární zřetězení jsoucen majících svůj neměnný smysl obsažený v sobě, nýbrž síť vztahů. To, co popisuje Derrrida, je jakýsi svět na přechodu, kdy jeden prvek je vlastně pečetí prvku předchozího a současně pečetidlem prvku následujícího. To nás vede k dynamickému chápaní filmu i světa; k vnímání světa spíše jako

---

[14] *DERRIDA, str. 157*

toku, než jako místa.

Zdá se, jakoby pohyb diference vytvářel v našem světě, i ve světě filmovém, bezedné mezery. Na druhou stranu však vytváří i vztahy, které můžeme chápat jako pomyslné mosty přes tyto bezedné mezery. Dvě filmová políčka, či jakákoli jiná jsoucna, od sebe odděluje bezedná mezera diference. Kdyby je od sebe neoddělovala, ani by nemohli být samy sebou, nemohli by být samostatnými jsoucny. Ovšem tím, že je diference takto osamostatňuje, vzniká mezi nimi možnost vztahu. Vzniká tu tak zvláštní fenomén poměru mezi dvěma jsoucny, která jsou od sebe absolutně oddělena a přitom jsou ve vztahu. Tímto fenoménem se Vavrečka zabývá ve svém dokumentárním sci-fi *Mezi námi*. Snímek *Mezi námi* dokumentuje imaginární situaci, kdy do naší současnosti přicházejí návštěvníci z budoucnosti, z roku 2050. Je ale také popisem vztahových peripetií hlavního hrdiny, návštěvníka z budoucnosti, který ve světě naší současnosti neúspěšně hledá lásku. Název filmu tak má dvojí zabarvení, dvě interpretační linie: 1) že „mezi námi" se nachází návštěvníci z budoucnosti, že zde dochází k blízkému setkání neobvyklého druhu, že cosi cizího, v názvu nevysloveného, se pohybuje mez námi; 2) že „mezi námi" se vztahuje k meziosobní vztahovosti mezi dvěma bytostmi, které spolu navazují a rozvazují pouta, hledají k sobě cestu a opět jí ztrácejí.[15]

Jsem přesvědčen, že všechny zmíněné koncepce, jak chápat víceznačný, poněkud enigmatický název *Mezi námi*, jsou právoplatné. Ačkoli všechny vyjadřují něco rozdílného, mají přinejmenším jeden společný bod – a tím je ono první slovo: *mezi*. Co vlastně znamená toto *mezi*? *„Ono* mezi, *jenž má určitou extenzi, a tedy v jistém, byť zprvu příliš abstraktním smyslu i povahu* média*, není nic jiného než limitní zpomalení pohybu čisté diference, řečeno složitým jazykem myslitelů, jako jsou Jacques Derrida a Gilles Deleuze."*[16] Odpověď, kterou nám nabízí Miroslav Petříček nám nabízí nové stopy k rozřešení otázky po tom, co znamená *mezi*. Nejpřevratnější a nejdůležitější je představa *mezi* jako *média*. Naznačuje, že *mezi* má jakýsi vnitřní prostor; prostor, ve kterém může docházet k mediaci. Tím vlastně zjišťujeme, že *mezi* není (pouze) diferencí, neboť diference nemůže mít žádnou vnitřní prostorovost. Petříček říká, že „jazykem myslitelů, jako jsou Jacques Derrida a Gilles Deleuze" můžeme označit *mezi* jako „limitní zpomalení pohybu čisté diference." Ačkoli to může na první pohled znít dosti komplikovaně, jedná se ve skutečnosti o myšlenku zázračně prostou: mediační prostor *mezi* vzniká tím, že diference nikdy věci nediferencuje do nekonečné vzdálenosti. Toto „limitní zpomalení pohybu čisté diference" je ve skutečnosti vnitřní potencialitou obsaženou v diferenci, potencialitou k vzniku vztahu. Pohyb diference se zpomaluje a umožňuje setkání. Přestože jsme různí, můžeme se setkat. Toto setkání neruší diferenci, sama diference jej umožňuje, ale je tím, co diferenci překračuje – je to moment jejího zpomalení, moment mediace, jednoduše řečeno: vztah. Toto *mezi se* vyskytuje mezi

---

[15] Nakonec bych rád ještě zmínil třetí možnou interpretaci, kdy „mezi námi" má nádech jakéhosi spiklenectví – autor nám cosi sděluje a mi rozumíme, neboť máme obdobnou zkušenost s realitou a při sledování filmu si uvědomujeme, že my i autor zažíváme Totéž.

[16] *PETŘÍČEK, s. 25*

lidmi, stejně jako mezi filmovými políčky.

Nesoudržnost, o které hovoří Vavrečka, tedy nějakým negativním prvkem, není působením nějakých rozkladných sil, působících proti světu a člověku. Naopak. Tato nesoudržnost je základní charakteristikou světa i lidské existence. Tato nesoudržnost je předpokladem vznikem nových vztahů. O tom ostatně bude pojednávat celý následující oddíl nazvaný „složenost“. Svět, lidská existence i filmová montáž jsou bytostně charakterizovány nesoudržností, jinak řečeno: pohybem diference a z ní pramenícího nepřetržitého rozpadání a znovu-skládání struktury. Svět, lidská existence i filmová montáž jsou založeny vztahem, oním *mezi*, které vzniká na pozadí této bytostné nesoudržnosti, působící jako diference. Způsob, jakým se můžeme vyrovnat se světem, svou vlastní existencí i s procesem tvorby filmu, či jakéhokoliv jiného díla, jehož cílem je smysl, je právě vědomí této nesoudržnosti. Vědomé přijetí a pochopení této nesoudržnosti, diference a bytostné vztahovosti, která se odehrává v naší realitě, mezi námi.

Již víme, že Genese od sebe odděluje počáteční vody: rozlišuje mezi dvěma vodami Ma a Mi, klade mezi ně klenbu, která je jak rozděluje, tak spojuje – *Šamajim* (שמים), nebesa. COAGULA, str. 37

Na závěr prvního oddílu kapitoly o diferenci jsem se rozhodl uvést tento úryvek z *Bakalářského cyklu Coagula*. Na první pohled se může zdát jako nehodící se. První pohled však, jak věděli všichni filosofové, klame. Vavrečka totiž sbírá inspiraci úplně všude a nakládá s ní volně, v žádném případě však svévolně. Na stránkách, kde se Vavrečka zabývá procesem tvorby filmu a nesoudržností reality, zmiňuje i První knihu Mojžíšovu.

Klenba, která je nazvána „nebesa“, má zde pramálo společného s oblohou ve fyzikálním slova smyslu. Tato klenba se klene v samotných útrobách reality; týká se „počátečních vod“, které můžeme metaforicky chápat jako elementární ontologické pohyby, zakládající náš svět. *„Filosofie jakožto teorie metafory je zprvu metaforou teorie.“*[17] Spolu s Derridou se domnívám, že metafora patří k filosofii; dokonce jakožto zastánce teorie „cinémensonge“ se domnívám, že celá pozorovatelná realita je metaforou. Domnívám se, že k filosofii patří stejně tak metafora jako poezie, stejně tak teorie umění jako vědecká fakta. *„Věda a poezie jsou ekvivalentní formy vědění,“*[18] říká Gilles Deleuze ve své knize o Foucaultovi. A tak můžeme „nebesa“ starověkých izraelských mudrců a „pohyb čisté diference“ postmoderních myslitelů jako je Jacques Derrida nahlédnout jako Totéž.

Nevracíme se tu do minulosti ve smyslu lineární časovosti. Tam „počáteční vody“ nenalezneme. Vracíme se do minulosti podstatné; nikoli na začátek, nýbrž k počátku. Neboť *„akt „rozdělení“ sám je minulost, jež nikdy nebyla přítomná.“*[19] Jakási abstraktní prvotní diference se nikdy nestala. Pohyb diference je totiž uskutečňován vždy až v

---

[17] *DERRIDA, s. 243*

[18] *DELEUZE, s. 36*

[19] *PETŘÍČEK, s. 84*

jedinečných procesech naší reality. Je nám dána možnost tento „akt rozdělení“, toto tvoření skrz diferenci, vždy znovu a znovu opakovat. Každé toto opakování je však jedinečné a je počátkem diference. Diference totiž neleží v čase a v prostoru, pouze na ně působí. Proto ji také autoři Genese nazvali metaforicky „nebesa“ – neboť co jiného jsou nebesa, než místo distance od profánního, místo teoretického náhledu? Právě distanci od profánního a teoretický náhled nám dává vědomí diference; neboť vědomí diference je počátkem znovu-skládání reality do celku smyslu.

1.2. Složenost

V předchozím oddíle jsme se setkali s diferencí; s pohybem, který tvoří uvnitř světa hranice, distance, *mezi*-prostory a vztahy. Jakoby se nám svět rozdrobil do zrnění navzájem diferencovaných bodů, připomínaje analogovou obrazovku. V podobné situaci se nachází i tvůrce filmu uprostřed procesu montáže: je obklopen nastříhanými fragmenty, je uvnitř nepřetržitě se rozpadávající struktury, je vystaven pohybu čisté diference.

Otázka zní: jak může svět, ve kterém působí diference, tvořit pro nás nějaký smysluplný celek? Máme se snad vzdát víry ve smysl a celek? Máme jednoduše akceptovat fundamentální nejednotnost světa, nepřetržitý rozpad struktur? To nemůžeme, a sám náš život a samo naše myšlení je toho důkazem. Nejenže přirozeně věříme, ale mi i fungujeme ve světě, kde se setkáváme se smyslem a celkem. Nemůžeme zůstat u čisté diference, uprostřed rozpadlé struktury, neboť pak by z nastříhaného materiálu nemohl vzniknout film – smysluplné umělecké dílo. Film, smysluplné umělecké dílo, je cílem procesu filmové montáže. Stejně tak smysluplný svět je cílem pohybu čisté diference. Diference umožňuje vznik smyslu, ale nevytváří ho. Co je tedy tím, co vytváří smysl?

Jaký je film? Složený. Tím ukazuje zásadní skutečnost, která vypovídá o podstatě naší skutečnosti: skutečnost je složená. Právě složenost, která vyjadřuje podstatu filmu, představuje svrchovaně lidskou možnost tvoření. Filmová tvorba je modelem tvorby vůbec.
KINEMATOGRAF, str. 3

Pokud vezmeme zcela vážně tvrzení, že „filmová tvorba je modelem tvorby vůbec“, a toto tvrzení se nese jako nevyslovený předpoklad již od začátku této práce, pak musíme dojít k závěru, že i tvorba reality je procesem *skládání*. „Skutečnost je složená.“ Doposud diferencované prvky se totiž musí setkat, aby složily smysl. Tento smysl by však nebylo možno složit bez jemu předcházejícího pohybu diference. Nerozlišená materie, např. natočený filmový materiál, nedává smysl. Nejprve je třeba jí podrobit procesu diference a vyjmout z

nerozlišené materie jednotlivé rozlišené prvky (fragmenty.) Tyto prvky, např. filmová políčka, slova či věci, poté skládáme k sobě. Dotýkají se, leč nesplývají. Tvoří celek jakožto složenost, nikoli jako nerozlišenou jednotu. Smysl vzniká v setkání.

„Jsme nuceni začít se slovy, s větami, s tvrzeními. Ale organizujeme je do vymezeného korpusu, který se mění podle zkoumaného problému.“[20] To, s čím jsme nuceni začít, mohou samozřejmě být slova, věty a tvrzení; rovněž to však mohou být myšlenky nebo třeba filmová políčka, zkrátka jakékoliv samostatně existující, diferencované prvky. Korpus, do kterého tyto prvky organizujeme, je smysl. Snahou filmaře-střihače je složit smysluplný film; snahou člověka je skládat smysluplný svět. *„Foucaultův obecný princip zní: každá forma je skladbou vztahů sil.“*[21] Filmové montáži se také říká *střihová skladba*.[22] Pokud z Deleuzova citátu odstraníme slůvko „sil“ a doplníme místo něj „diferencovaných prvků“, porozumíme mu v našem kontextu lépe. Věřím, že si to můžeme dovolit, neboť daný citát je součástí textu, kde Deleuze rozebírá Foucaultovu analýzu vztahů moci. Deleuze (resp. Foucault) má v tomto případě na mysli skladbu vztahů sil, působících institucí moci, ovšem pohyb, poměr, vztah, který vyjadřuje, platí i mnohem obecněji a lze jej uplatnit i na skladbu vztahů slov a věcí, myšlenek a filmových políček.

Co je však ona „forma“? Je to tvar, který povstává skládáním. Pohyb diference nejprve rozruší původní neforemnou materii, proces skládání poté skládá konkrétní formu. Formu, tvar, nesmíme chápat výhradně jako tvar ve smyslu fyzikálním. Daleko spíše bych jej označil jako uchopitelné uspořádání. Tvar se stává něčím pro nás srozumitelným. Překonáváme chaos původní neforemné materie, překonáváme pohyb diference, kdy čelíme rozpadu struktury, až se nakonec dostaneme k procesu skladby, k momentu skládání smyslu. Domnívám se totiž, že tvar je nositelem smyslu. Teprve skladbou vztahů, teprve harmonizací vztahů, které jaksi samovolně a chaoticky vznikají v pohybu diference, vzniká tvar. A teprve tvar může být nositelem smyslu, neboť tvar je něco uchopitelného, uspořádaného a srozumitelného. Něco, co se nachází v celku. Nikoliv v celku jednolitém, nýbrž v celku složeném ze vztahů.

Cílem je pomocí jednoduchých idejí – především pravidelného čtyřúhelníku a kružnice – v textu a textem (znovu) postavit promítačku, kameru, plátno. Zkrátka kinematograf. A ukázat, že kinematograf představuje jak symbolické, tak skutečné místo setkání protikladů: statického a dynamického, kulatého a hranatého, blízkého a vzdáleného, synchronního a diachronního, zapamatování a zapomenutí. Předvést, jak nás film může naučit ambivalenci tohoto světa, že je k tomu tou nejpedagogičtější možností.
KINEMATOGRAF, str. 1

---

[20] *DELEUZE, s. 31*

[21] *DELEUZE, s. 177*

[22] Ondřej Vavrečka absolvoval své bakalářské studium na FAMU právě na *Katedře střihové skladby.*

Nyní se dostáváme k odstavci, jímž začíná Vavrečkova práce *Kinematograf: 6 není 4 a 3*. Tento odstavec není jen začátkem textu, jakýmsi odrazovým můstkem, nýbrž je přímo jeho počátkem: základem, bez nějž by nepovstal smysl. Domnívám se, že tento úvodní odstavec je klíčem k vavrečkovské metodě. Metodě filmové tvorby. Metodě vnímání světa jako složenosti.

Vavrečkův text a celý jeho způsob práce je postmoderní a originální, neboť se neomezuje na jednostranné užití jediného prostředku. Používá jak prostředky filosofické („pomocí jednoduchých idejí...“), tak i geometrické („především pravidelného čtyřúhelníku a kružnice...“), literární („v textu a textem...“) i technické („postavit promítačku, kameru, plátno“). Již v tomto přístupu lze vidět přirozenou lidskou snahu uchopit svět v celku. Přitom je však zachováno vědomí rozlišenosti jednotlivých prvků. Vavrečka pracuje s idejemi, geometrickými tvary, textem i technickými zařízeními. Myslí je a užívá je v jednotném funkčním celku, stále je však rozlišuje a nenastoluje mezi nimi hierarchii. Technické prostředky nebo text jsou zde stejně hodnotné jako geometrické tvary a jednoduché ideje. Všechny jsou jedinečné a mají své nepostradatelné místo v celku světa, leč nesplývají s ním, zachovávaje si svou mnohost a jedinečnost.

Užil jsem zde pojmu „mnohost“. Vavrečka tohoto pojmu neužívá, nicméně domnívám se, že právě „mnohost“ je téma, které vyvstává z pozadí jeho textů. Mnohostí, multiplicitou, se významně zabývá Deleuze ve své práci o Foucaultovi: *„Na tomto pojmu je podstatné, že vytváří substantivum, v němž „mnohé“,* multiple*, již není predikátem stojícím proti Jednomu, nebo přisuzovatelným subjektu, který je určen jakožto jeden. Multiplicita je ve skutečnosti zcela lhostejná k tradičnímu problému jednoho a mnohého, a především k otázce subjektu, který by ji myslel, který by ji podmiňoval, který by ji zakládal atd.“*[23] Na tomto mnohoznačném Deleuzově výroků, je pro nás zásadní to, že mnohost (multiplicita) nestojí v opozici proti Jednomu. To je důležitý myšlenkový krok, který je třeba učinit, chceme-li správně porozumět postmoderní filosofii a umění. Domnívám se, že smyslem postmoderny není napadat a vyvracet klasické filosofické koncepce, jakým je například idea „Jedna“ nebo idea „Celku“. Smysl a přínos postmoderny shledávám v tom, že se zaměřuje na témata nová, témata jako je „multiplicita“, „diference“ či „jedinečnost“, aniž by je kladla do opozice k tématům klasickým. Cílem postmoderny, stejně jako vavrečkovské metody, je naopak myslet multiplicitu, diferenci a jedinečnost, aniž by nějak omezovali „jednotu“ či „řád“, a současně aniž by ony samy byli „jednotou“ či „řádem“ nějak omezovány. Cílem je naučit se myslet a tvořit v mnohosti a jedinečnosti, a přitom neztratit smysl. Řekl bych, že právě to je problém, se kterým se v současnosti potýká mnoho umělců i myslitelů, kteří se označují jako „postmoderní“.

Pokud je svět, obývaný a tvořený člověkem, místem, kde člověk přirozeně hledá a vytváří smysl, místem které člověk vnímá jako celek, současně místem působení diference, místem nezrušitelné mnohosti a neopakovatelné jedinečnosti, zákonitě musí být také místem střetávání a setkávání – „místem setkání protikladů“. Pro složenost,

---

[23] *DELEUZE, s. 27*

která je tím, co vytváří smysluplný svět, je charakteristické toto dynamické a tvořivé setkávání protikladů. Vavrečka hovoří o setkávání „statického a dynamického, kulatého a hranatého, blízkého a vzdáleného, synchronního a diachronního, zapamatování a zapomenutí.“ To, co se nám může zdát naprosto neslučitelné, se ve světě, stejně jako v kinematografu, setkává, a aniž by splynulo, vstupuje do vztahu, z něhož povstává smysl.[24] Vavrečka říká, že film je „tou nejpedagogičtější možností“, která nás může „naučit ambivalenci tohoto světa“. Film je uměním, které nejlépe reflektuje povahu světa. Nejen film jakožto výsledný produkt, samotné umělecké dílo, to, co divák vidí na plátně. Nýbrž film již *v procesu svého vzniku* analogicky zobrazuje utváření našeho světa – diferenci a složenost. A také technická struktura umožňující promítání filmu, kinematograf, je ztělesněním povahy světa – místem setkání protikladů.

Cílem je[25] tedy (vy)nalézt ono místo, kde dochází ke skládání světa, k setkání protikladů. Toto místo je „jak symbolické, tak skutečné“. Tímto místem je kinematograf. Kinematograf není stroj, nýbrž nástroj: kinematograf je vytvořen člověkem ke skládání filmu. Kinematograf je tvar, nesoucí smysl. Klasické metafyzické myšlení se snažilo multiplicitu světa, která je přirozeným následkem pohybu diference, zahrnout do jakési universální jednoty; pomocí abstrakce se snažilo nalézt v ní cosi jednoduchého. Postmoderní myšlení však zachovává mnohost mnohého, avšak dává mnohému tvar, který umožní vyjevení smyslu, jenž je v mnohém obsažen. *„Neboť teď platí: máme-li porozumět složitosti složitého, nemůžeme je redukovat na něco jednoduchého.“*[26] Postmoderna ani Vavrečka tuto složitost a mnohost nepopírají, neredukují ji pomocí abstrakce. Činí toliko to, že vytváří nástroj (kinematograf) ve kterém se mnohost projeví jako smysluplná. Oba dva přístupy, metafyzický i postmoderní, jsou zcela legitimní. Oba dva přístupy jsou cestou, kterou se člověk vyrovnává s chaosem fenoménů a hledá smysl, jenž je v něm ukryt. Oba dva přístupy jsou toho schopny; nicméně postmoderní způsob zachovává mnohost mnohého a složitost složitého, a tím je o něco blíže k povaze reality. Tento přístup je možná náročnější, je však krásnější.

Tyto dva tvary – jeden v přírodě (kruh), druhý v kultuře (pravidelný čtyřúhelník) – představují vzájemně se vylučující a stejně tak vzájemně se podpírající abstraktní entity, pomocí kterých se člověk orientuje ve světě.
KINEMATOGRAF, str. 1

Pro Vavrečkovu práci *Kinematograf: 6 není 4 a 3* je zásadní symbolika dvou elementárních geometrických tvarů: *kruhu* a pravidelného *čtyřúhelníku*. To se odráží již v samém názvu

---

[24] Srov. Hérakleitos, zlomek B 50

[25] Stojí za povšimnutí, že *prvním* slovem celého *Kinematografu* textu je právě slovo *cíl*.

[26] *PETŘÍČEK, str. 28 str. 28*

práce, kde číslo 4 reprezentuje pravidelný čtyřúhelník[27], číslo 3 pak značí kruh.[28] Setkání těchto dvou tvarů je tím, co symbolizuje složenost světa. Je blízkým setkáním, nikdy však nemůže být splynutím, neboť jde o dva naprosto nekompatibilní tvary. A přesto se tyto tvary setkávají a svou složeností umožňují orientaci ve světě – jsou, už ze své povahy tvaru, nositeli smyslu. Vzájemně se vylučují a zároveň se podpírají – vyjadřují onen základní pohyb, o němž hovořil již Hérakleitos z Efesu a který nyní zkoumá postmoderna. Tímto základním pohybem je složenost světa, tvořená v setkání protikladů.

Filmování – samotný průchod kulatým objektivem dovnitř do kamery, do čtyřúhelníkového světa s pravými úhly – je „konverzí", přechodem, smysluplným spojením, avšak nikdy setření rozdílů těchto dvou základních obrazců. KINEMATOGARAF, str. 26

S tvarem kruhu a tvarem pravidelného čtyřúhelníků se tvůrce filmu setkává zcela fyzicky a konkrétně již při prvotním procesu filmové tvorby, při snímání materiálu. V kameře, základním nástroji filmové tvorby, dochází k setkání protikladů: kulatého objektivu a čtyřúhelníkového vnitřku kamery. Vavrečka opět jasně hovoří o „smysluplném spojení", ovšem smysluplné spojení může vzniknout pouze, pokud dojde k setkání dvou jedinečných, rozlišených (diferencovaných) prvků. Setkání, skládání, neznamená splynutí. Setkání rozlišeného je tím, co umožňuje smysl. Splynutí prvků by smysl neumožnilo, naopak by představovalo návrat k primordiálnímu chaosu nerozlišené jednoty, kde je absence smyslu absolutní.

Teze, které zde předkládám, se mohou jevit jako jakési abstraktní úvahy, avšak o co zde ve skutečnosti jde, je právě to, že tyto situace a pohyby zažívá filmař naprosto reálně a bezprostředně. Setkává se s nimi v hmotné podobě. *„Americký umělec Asger Jorn v jednom rozhovoru tvrdí: otázky světa či hmoty jsou otázky umělecké, a současně i otázky vědecké. Výtvarné umění vytváří řád, stejně jako jej konstruuje věda."*[29] V tom tkví zásadní rozměr filmové tvorby, že má ze všech umění nejtěsnější vztah k filosofickému i k vědeckému pojetí světa. Tento vztah je dokonce tak těsný, že bez filosofické teorie a bez vědeckého přístupu nelze filmovou tvorbu provozovat. Člověk, jenž filmuje, zaujímá určitý postoj k fenoménům jako je čas, pohyb, prostor či světlo. Stejně tak člověk, jenž filmuje, musí mít alespoň nějakou vědeckou fundovanost, aby mohl patřičně nakládat z technickými zařízeními, jako je např. kamera.

Filmující člověk se dostává do přímého kontaktu se složeností světa. Je nucen zaujmout bezprostřední vztah k prostoru, času, pohybu, světlu a technice. Točí-li s lidmi, ať už v rámci jakéhokoli žánru, přidává se k tomu zákonitě i rozměr etický. Filmař se tedy setkává s realitou v neredukované podobě, s realitou oproštěnou od abstraktních

---

[27] Jak uvidíme později, nikoli ideální čtverec, nýbrž obdélník o poměru stran 4:3.

[28] Vrcholy rovnostranného trojúhelníku lze vést kružnici.

[29] *PETŘÍČEK, s. 18*

konstrukcí. Filmující člověk je zcela bezprostředně uchvácen hloubkou reality. *„Setkáváme-li se kdekoliv s* touto hloubkou*, setkáváme se právě se* složitostí*, a to také znamená: setkává se s realitou v neredukované podobě.“*[30] Filmař je tedy filosofem i vědcem, neboť reflektuje svět fenoménů takříkajíc za pochodu, uprostřed procesu tvorby. Setkává se složitostí a složeností světa již tím, že drží v ruce kameru – nástroj, založený spojením protikladů: kruhu a pravidelného čtyřúhelníku, světla a tmy.

– *a bez poskvrny putuje* je negativně/positivní cestou filmového materiálu, která začíná u originálního negativu exponovaného a končí u positivní filmové kopie prosvětlované v promítačce. Skutečnost přechodu negativ v pozitiv je ještě zdvojena kopírovacím trikem, při kterém jsem si nechal z originálního negativu vytvořit duplikační positiv a ten jsem do něj vmontovával: konečný negativ fylmu[31] je tak negativně/positivní. COAGULA, str. 31

Při projekci „fylmu“ *A bez poskvrny putuje* jsem jako divák zažíval nezvyklý pocit. V *A bez poskvrny putuje*, který je z jedoucího auta pořízeným záznamem ubíhající krajiny, se střídá negativ s pozitivem. Ovšem některé části negativu byly jiné – totiž tím, že kdysi byly pozitivy. Sám Vavrečka mi tento duplikační akt osvětlil ve své emailové zprávě z 6. 11. 2015 takto: *„Měl jsem zkrátka natočený materiál a jeho půlku (podle určitého schématu) jsem nahradil tímtéž, leč v positivu. Chvilku je obraz pozitivní, chvilku negativní. Že "konečný negativ fylmu je tak negativně/positivní" znamená tedy to, že v negativu jsou i kusy (podle onoho schématu) positivu.“* Zde dochází k setkání protikladů, ke skládání smyslu. Na příkladu negativně-pozitivního duplikačního aktu ve snímku *A bezposkvrny putuje* je dobře vidět, jak se pohyb skládání smyslu přímo dotýká a projevuje i v hmotné realitě. Že není prázdnou intelektuální konstrukcí, ale naopak živou, dokonce fyzickou, zkušeností.

„Dekonstrukce se nemůže omezit na pouhou neutralizaci anebo k ní prostě jen přejít: dekonstrukce naopak musí – dvojným gestem, dvojnou vědou, dvojným psaním – převracet klasické pozice a přestavovat systém jako takový.“[32] Je zřejmé, že Vavrečkou provedený negativně-pozitivní duplikační akt je ve své povaze dekonstrukcí. Dekonstrukcí uplatněnou ve filmového prostoru. Vavrečkovi zde nejde pouze o to, co je před kamerou, nýbrž obrací se k samotnému médiu a s ním pak, „dvojným gestem“, pracuje. Tento možná zdánlivě banální čin má ve skutečnosti hlubší rozměr, protože „přestavuje systém jako takový.“ Dochází k setkání protikladů, negativu a pozitivu, v jediné syntéze, která vytváří jinou skutečnost, než kterou vytváří běžná kinematografie.

---

[30] *PETŘÍČEK, s. 34*

[31] *„Filmy, které tvoří šestnáctimilimetrovou modalitu Bakalářského cyklu Coagula, označuji slovem fylmy. Činím tak z několika důvodů. Předně proto, že nejsou filmy v prvém smyslu slova, neboť zkoumají povahu filmu, přičemž se nevyjadřují výlučně jeho prostřednictvím, nýbrž slovem a diagramem též.“* – COAGULA, str. 1

[32] *DERRIDA, s. 304*

Peter Michalovič ve svých *Úvahách o vizualite a filme* v podstatě cituje Derridu: *„Zmyslom dekonštruktívnej práce je teda prevracať klasické opozície a prestavovať systém ako taký.“*[33] Ovšem jeho formulace je ještě příhodnější, neboť místo pojmu „pozice“ pracuje s pojmem „opozice“. Dekonstruktivní práce, kterou, jak se domnívám, Vavrečkova umělecká činnost je, převrací opozice a tím pádem i mění systém. Skládáním protikladů vzniká smysl a tím se mění systém – uměleckého média či celého světa – jako takový. Děje se tak pomocí „dvojného gesta“, protože jak jinak lze uchopit opozici, tedy dva protiklady, než dvojným gestem?

Vykažme ještě úplně odlišnou interpretaci grafické formy א: diagonála představuje řeku, rozdělující tento svět a onen svět, svět nad nebesy a pod nebesy, přičemž tyto světy jsou reprezentovány dvěma přes vodu (= odraz?) zrcadlově umístěnými písmeny *jod* (י), které – přestože jsou odděleny – jsou přeci k řece připojeny, byť jen vlasovou čárkou. DVOJÍ POVAHA FILMOVÝCH TVARŮ, str. 21

Na závěr kapitoly o složenosti jsem zvolil tento úryvek z *Dvojí povahy filmových tvarů* proto, neboť na příkladu grafického ztvárnění hebrejského písmene alef dokonale vyjasňuje povahu složenosti. Písmeno alef je tvořeno dvěma proti sobě ležícími čárkami (které současně jsou hebrejskými písmeny jod), mezi kterými se táhne diagonála. Tato diagonála čárky spojuje – a současně odděluje.

Diagonála, kterou Vavrečka označuje také jako „řeku“, představuje pohyb diference, který uvádí dva prvky v různost, a tím mezi nimi vytváří vztah. A tím, že mezi nimi vytváří vztah, spojuje je v smysluplný celek. Nikoliv však v nerozlišenou jednotu. Je též důležité mít na vědomí, že diagonála (tedy diference-vztah), která vytváří smysluplný celek, je integrální součástí tohoto smysluplného celku. V odkazu na předchozí text (dvojný akt z „fylmu“ *A bez poskvrny putuje*) bychom mohli říct, že součástí smysluplného celku jsou negativ, pozitiv i akt jejich setkání.

Písmeno alef tak můžeme vidět jako model složenosti uměleckého díla i reality. Prvky jsou diferencovány, ale skrze vztah složeny do smysluplného celku, přičemž prvky, diference i vztah jsou součástí i obsahem tohoto celku. Přestože jsou odděleny, jsou spojeny.

1.3. Náhoda

Téma náhody hraje ve Vavrečkově díle uměleckém i teoretickém zásadní roli. Přesto je jaksi na půl skryté; vyskytuje se v krátkých, leč klíčových, větách, uprostřed celků týkajících se témat jiných. Lze říci, že téma náhody se vyskytuje dosti náhodně. Náhodnost, nahodilost, nesouměrnost či chyba jsou slova, kterých se moderní, racionálně založený člověk obává. Často se dokonce proti nim brání, zejména budováním umělých racionalistických konstruktů

---

[33] *MICHALOVIČ, s. 52*

či ideologických systémů. Postmoderní pojetí filosofie, které je více fluidní a pluralitní, by se však těmto jevům mělo postavit čelem a pokoušet se je smysluplně začlenit do své vize světa, ačkoli nezačlenitelnost je, paradoxně, tím, k čemu náhoda bytostně tíhne.

Vada v systému je pro mě černou perlou na šperku vesmíru.
COAGULA, str. 19

Jako první a úvodní citát jsem vybral úderný výrok z *Bakalářského cyklu Coagula*, který otázku náhody v uměleckém díle a v teoretickém myšlení ilustruje dosti názorně. Slovo „náhoda“ se zde nevyskytuje, ale je nahrazeno slovním spojením „vada v systému“, které si můžeme dovolit považovat za synonymní slovu náhoda. Nebo přesněji: můžeme vadu v systému považovat za určitý druh, typ náhody. Vavrečka se neobává použít pojmu vada, který je ekvivalentní pojmu chyba, což jsou všechno pojmy spojené v našem myšlení, ať už vědomě či podvědomě, s absencí, s negací, s nedostatečností. Naše myšlení má tendenci vnímat vadu jako něco apriorně špatného, odvažuji si říci až inklinujícího ke zlu. Vavrečka toto pojetí úplně obrací a neváhá zcela otevřeně označit vadu za perlu na šperku vesmíru (byť černou.) Z toho vyplývá, že vada je korunou vesmíru, šperkem kosmu[34] – tedy něčím, co je s kosmem spojeno, a přitom ho překračuje. Setkáváme se zde s obdobným schématem jako u hebrejského písmena alef v předchozí kapitole. Vidíme tedy, že náhoda („vada v systému“) je v těsné souvislosti se složeností jakožto povahou našeho universa.

Nyní vysvětlím, z čeho tato překvapivá analýza onoho obskurního pojmu „vada“ pramení. Překvapivá, odvážná, až enigmatická tvrzení, které Vavrečka ve svých textech předkládá, mají své pevné filosofické základy. Pokud jde o vyzvednutí vady jakožto šperku vesmíru a přihlášení se k ní jako k uměleckému programu, je klíčem k pochopení tohoto postoje to, k čemu se ona vada vztahuje. Totiž že jde o vadu „v systému.“ Zde jsme opět na půdě postmoderní filosofie a její vize, kde pojmy jako pevný systém či struktura představují falešné modely budované ratiem, které žije a působí v iluzi, že je jediným pravdivým garantem skutečnosti. Systém, čili jakási relativně pevná, racionální struktura, je umělým konstruktem odtrženým od skutečnosti. A právě náhoda, která se uvnitř systému projevuje jako jeho vada, je znakem skutečnosti, která se navzdory systému hlásí o slovo. Znovu se nám zde připomíná Derridův výrok: „*Diference jsou účinky transformací; z tohoto pohledu je tedy téma diferänce neslučitelné se statickým, synchronním, taxonomickým, ahistorickým atd. motivem pojmu struktura.“*[35] Náhodu lze tedy chápat také jako působení pohybu diference. Vzetím náhody na vědomí a přiznáním jí kladné hodnoty v tvůrčím a myšlenkovém procesu se nám otvírá široké pole možností, které čistě racionální struktura (systém), usilující naopak o bezchybnost, nepřipouštěla.

„V umeleckom texte je vždy niečo, čo je mimosystémové, čo je porušením estetickej normy, čo je vlastne inakosťou, vymykajúcou sa z tradičného chápania

---

[34] Dovolil jsem si drobnou slovní hříčku se slovy „kosmos“ a „šperk“; viz zlomek B 124

[35] *DERRIDA, str. 39*

iterability jako opakovania sa identického. Keď budeme ignorovať túto zložku textu, tak sa neprípustne vzdialime od neho, keď s ňou budeme chcieť narábať, tak zistíme, že sa nedá formalizovať.“[36] Podle Petera Michaloviče je mimosystémový prvek dokonce nutnou součástí uměleckého díla. Přijmout toto „mimosystémové“ a „jinakost“ je podle něj nezbytné, aby bylo umělecké dílo smysluplné. To, co charakterizuje náhodu, vadu v systému, je právě její jinakost. Je to ono „mimo-“ ve slově „mimosystémové“, které ovšem potřebuje i ono „-systémové“, aby se mohlo projevit. Dochází zde k obdobnému procesu jako u setkání pravidelného čtyřúhelníku a kruhu, o kterém jsme hovořili v kapitole o složenosti – k tvořivému setkání protikladů.

Náhodu lze chápat dvojakým způsobem: 1) jako vniknutí vnějšího elementu do systému, nebo 2) jako vykročení vně systému, překročení jeho hranic. Tyto dvě koncepce platí zároveň, neboť vyjadřují tutéž skutečnost, nicméně představují dva odlišné úhly pohledu na ni. První úhel pohledu souvisí s pohybem diference a s jejím působením, které působí na strukturu a narušuje ji. Druhý úhel pohledu tíhne k představě tvůrčího sebe-překonání v uměleckém díle. Náhoda je pro tvůrce prvkem, se kterým počítá, nikoliv ovšem nástrojem, který ovládá. To je Vavrečkův postoj.

Náhoda chápaná jako překračování hranic je šperkem, který je jistou částí zakotven v systému (jinak by se nemohl projevit), ale současně ční do prostoru mimo systém, do prostoru jinakosti, do prostoru nového. To jistě neplatí pouze pro uměleckou tvorbu, ale pro jakoukoli lidskou tvorbu vůbec, včetně tvořivého filosofického tázání. „*K filosofickému myšlení patří, že je myšlením svých hranic, které se snaží překračovat, které se dokonce snaží vymezovat tím, že je překračuje.“*[37] Tím, že systém překračujeme, nabíjíme ho smyslem.

Nerozlišuji skutečnosti, které jsou uvnitř sraženiny *Coaguly*, od těch, které se nacházejí vně.
COAGULA, str. 43

Tento výrok je zásadní a nový v tom, že nehovoří již pouze o prostoru tvorby uměleckého díla a její teoretické reflexe, ale rozšiřuje se mimo tyto hranice – do prostoru životního celku tvůrce. Vavrečka zde otevřeně říká, že nerozlišuje mezi tím, co je obsaženo v textu jeho bakalářské práce („sraženiny Coaguly“) a co je obsaženo ve zbytku jeho života. Jelikož toto „vně“ nijak nekonkretizuje, lze za ně považovat vše – veškerý vnější i vnitřní svět a život autorův. Dílo je integrální součástí lidského života a lidský život je integrální součástí díla.

To se může na první pohled zdát jako samozřejmý předpoklad kvalitního díla. Ovšem rozdíl mezi tím, jak je to chápáno klasickou koncepcí umění a jak je to chápáno Vavrečkou, je velký. V klasické koncepci sice autor promítá svůj život do díla a dílo zasahuje život autora, nicméně stále mezi nimi zůstává hranice. Je tu 1) autorův život a 2) autorovo

---

[36] *MICHALOVIČ, str, 10-11*

[37] *PETŘÍČEK, str. 8*

dílo. Nicméně právě toto rozlišení u Vavrečky padá – dílo je natolik spjato se životem a život s dílem, že rozlišení není možné.

Problematika náhody se zde odráží v základní premise nerozlišování uvnitř–vně. Dva úhly pohledu na to, jak působí náhoda na systém, které jsme představili výše, se zde setkávají v syntéze. Pokud uvnitř a vně zcela padá, pokud systém pozbývá hranic a je zcela otevřen vnějšímu, přestává otázka, zda náhoda působí zvenku nebo zevnitř, dávat smysl. Takovou otázku si samozřejmě klást můžeme, ale musíme si uvědomovat, že jde pouze o mentální cvičení, na jehož konci je poznání, že žádné uvnitř a vně nehraje roli. Jedná se o tentýž pohyb.

Náhoda působí – to je důležité. Pokud autor tvoří dílo bez hranic, dílo bez pojmů „uvnitř“ a „vně“, pak je náhoda čistým působením bez možnosti konkrétní lokalizace. A tak znovu zjišťujeme, jak velmi podobné jsou si náhoda a diference. Zdá se pravděpodobné, že náhoda je jednou z podob působení diference. To je také důvod, proč jsem začlenil kapitolu o náhodě do oddílu diference.

A jelikož spojení dvou záběrů byť o délce jediného filmového okénka s sebou přináší vždy cosi nevypočitatelného, neprincipiálního, je *Coagula* založena jak na pevných principech, tak na náhodě. Stejnou měrou. Náhoda, nebo tomu můžeme říkat chyba – prostě nezáměrné vybočení z plánu, je skrytá všude. Počínaje u samotného výběru zpracované látky, v bezděčných myšlenkových spojeních recipientovy interpretace, u chyb v diagramech a při natáčení konče.
COAGULA, str. 44

Tento text není pouze klíčem k pochopení náhody jako základního prvku tvorby vůbec, ale je také klíčem k pochopení celého *Bakalářského cyklu Coagula.* Vavrečka poukazuje na to, že náhoda provází práci na díle od úplného začátku až do konce. Působení náhody v díle nekončí jeho dokončením, ale působí dále „v bezděčných myšlenkových spojeních recipientovy interpretace“. Setkáváme se zde s postojem, že tvůrcem díla není pouze autor sám, ale i všichni recipienti. To přináší velmi specifický pohled, kde výrazně narůstá vliv recipienta. S tímto vlivem recipienta na dílo však pochopitelně narůstá i jeho zodpovědnost. Čtení či shlédnutí uměleckého díla není jen pasivní činností, ale aktivním spolu-vytvářením díla.

Tato spolu-zodpovědnost recipienta za dílo spočívá na náhodě. Právě v recipientově mysli působí náhoda nejsilněji, neboť do díla vkládá své představy, pocity a postoje, a to většinou bez větší znalosti původního autorova záměru o tom, co mělo dílo představovat. To dává náhodě široké pole působnosti během prezentace díla, jakou je např. filmová projekce. Náhoda působí již při autorově práci na díle, ovšem nejsilněji působí právě při prezentaci. V tomto momentu je rozpad struktury, překročení systémů, nejsilnější.

Na druhé straně je nutné vzít v potaz, že náhoda nepůsobí silně jen na konci tvůrčího procesu (při prezentaci), ale také na jeho úplném počátku, který bych nazval jako intelektuální příprava tvůrčího procesu. V tomto bodě ještě nedochází k žádné konkrétní činnosti (psaní, natáčení, malování aj.), autor si teprve vytváří provizorní rozvrh, o čem vůbec dílo má být. Je to stav „samotného výběru zpracované látky“. Kontury systému se teprve rýsují. I v této fázi práce náhoda značně působí, neboť systém je ještě slabý, racionální

struktura teprve vzniká a náhoda ji silně ovlivňuje.

Další otázkou, kterou Vavrečka zodpovídá, je míra, jakou se působení náhody do tvorby promítá. Odpověď zní: „stejnou měrou“ jako pevná struktura. Představa velké, pevné struktury, kterou čas od času, na některém okrajovém místě, zasáhne drobné zachvění náhody, zde padá. Racionálně uspořádaná struktura a iracionální působení náhody jsou v poměru 50 ku 50. Struktura není nějakou velkou stavbou, tu a tam zasaženou anomálií náhody, ale spíše lze říci, že struktura existuje pouze jako nutný podklad, jakási keramická hlína, do které se otiskuje tvůrčí síla náhody. Samozřejmě, že tento pohled je poněkud přehnaný, je však nutné podívat se i touto optikou, aby nám došlo, jak zásadní vliv může náhoda na tvůrčí proces mít. Ve Vavrečkově tvorbě pak platí nejen, že může, ale že tento vliv i reálně má. *„Štruktúra je tvorená nielen vzťahmi súladu, ale aj vzťahmi rozporu [...] Popri zámernosti sa v umení presadzuje aj nezámernosť.“*[38]

Ano, nerentgenovat kinematografický obraz okem záměru (který je spojen vždy s nějakým pravidlem), nýbrž se otevřít nahodilosti, neočekávanému, nepravidelnému. Tato otevřenost bytostně souvisí s druhou charakteristikou filmu: složeností. Žádný jiný lidský obor není schopný lidskému vnímání přinést tak hustou síť významů, tedy jejich proměn – diferencí – jako film.
KINEMATOGRAF, str. 21-22

Tento citát z Vavrečkova *Kinematografu* je nejvhodnějším zakončením nejen kapitoly o náhodě, ale i celého oddílu o diferenci. Shrnuje totiž všechna tři témata: diferenci, složenost i náhodu. Je to jakási suma všeho, o čem jsme dosud hovořili. Jsem přesvědčen, že samotný tento výrok, při důkladném čtení, umožňuje nahlédnout do základních principů diference, složenosti a zejména náhody tak, jak se projevují ve filmové tvorbě. Jelikož se díváme na tresť Vavrečkova myšlení, bylo by pošetilé se domnívat, že jí dokážu analyzovat a okomentovat beze zbytku. Na několika následujících řádcích se spíše pokusím o nástin některých témat, která se zde odrážejí a která mi připadají obzvláště důležitá.

Hned na začátku Vavrečka varuje před „okem záměru“. Autor má vždy tendenci pohlížet na probíhající tvorbu díla skrze jakousi mentální mapu. Skrze představu, jak by mělo dílo vypadat. Ač se tato představa o díle může jevit na první pohled jako iracionální a svobodná, ve skutečnosti již ze své povahy, jakožto představa, je spojena s určitými ideovými omezeními a racionálními předsudky. Vavrečka zde říká v podstatě toto: naše představy a plány nemusí být zcela svobodné, i když se tak mohou jevit. Zcela svobodná je pouze živá skutečnost, která tyto představy a plány ovlivňuje, či přímo narušuje. Mnoho umělců i myslitelů má stále tendenci nahlížet a tvořit své dílo výhradně „okem záměru“ – svým vlastním racionálním rozvrhem. Nevyzpytatelného působení vnější skutečnosti se obávají, protože v ní spatřují rušivý element chaosu.

Je zřejmé, že to, co jsem nazval nevyzpytatelnou vnější skutečností, je to, co Vavrečka dále nazývá „nahodilostí, neočekávaným, nepravidelným“. Tedy náhoda. To,

---

[38] *MICHALOVIČ, s. 9*

aby náhoda vstoupila do procesu tvorby díla jako kladná, kreativní složka, má však nutný předpoklad – tím je ono „otevřít se“, které předchází „nahodilosti, neočekávanému, nepravidelnému.“ S touto bytostnou otevřeností jsme se setkali už u citátu z *Coaguly*[39], kde Vavrečka nerozlišuje mezi svým dílem a zbytkem svého života. Nachází se tak na poli absolutní otevřenosti vnějšímu. Nahodilost, neočekávané, nepravidelné tak mohou volně působit a otiskovat se do racionálních struktur, které nutně potřebují jako oblast, ve které se mohou projevit.

V *Krátkých úvahách o vizualite a filme* Michalovič cituje M. Foucaulta: *„Je zároveň náhoda hry a hra sama jako náhoda; v jednom okamžiku jsou vrženy kostky i pravidla, takže náhoda není rozdělena či rozložena tu a tam, ale je zcela a naprosto potvrzena jedním vrhem. Přítomnost jako stávání se diference, jako opakování vyjadřující diferenci, potvrzuje naráz celek náhody.“*[40] Foucault otevírá další podstatné téma, které bylo v této práci již několikrát naznačeno – úzká souvislost mezi náhodou a diferencí. Foucault v prvé řadě říká, že náhoda se uskutečňuje „jedním vrhem“. Z toho je zřejmé, že náhoda má aleatorickou povahu, ale především to, co již bylo řečeno výše, že náhoda působí mimo umělý koncept uvnitř–vně („není rozdělena či rozložena tu a tam“). Náhoda se zkrátka stává. Působí. Právě v tom se nesmírně podobá diferenci, která také působí, aniž by byla jasně uchopitelná, lokalizovatelná či představitelná. Jsem přesvědčen, že náhoda je jistou podobou diference.

Je tu i další souvislost: souvislost náhody se složeností. Setkání náhody a struktury je v podstatě obdobné setkání pravidelného čtyřúhelníku a kruhu. Je to setkání protikladů, z něhož povstává smysl. Vnímáme-li dílo jako síť významů, pak, jak říká Vavrečka, znamená síť také proměnu významů – tedy neustálé znovu-skládání, které je otevřeno náhodě již pro to, že je v neustálém pohybu.

---

[39] COAGULA, s. 43

[40] *In: MICHALOVIČ, str. 42*

2. ARCHIV

2.1. Otisk

Hovořili jsme již o diferenci, složenosti a náhodě jako určitých fenoménech, které zakládají film a možnost lidské tvorby vůbec. Zatímco ve třech kapitolách předchozího oddílu jsem se zaměřoval na to aspekty Vavrečkova myšlení, které vyjadřují nejhlubší, všeobecné a ideální principy tvorby, v tomto oddílu se přiblížíme sféře hmoty. Nahlédneme na proces archivace, který v tom nejobecnějším slova smyslu můžeme chápat jako proces ukládání informací do hmoty a následné znovu-extrahování informací z hmoty. Otázky archivace a hmoty jistě hrají svou významnou roli ve většině oblastí u mění, u umění filmového však vyvstávají s obzvláštní naléhavostí. Film je bytostně spjat s archivací. Počínaje archivací světla na filmovém pásu a archivací filmových pásů ve filmových archivech konče. Vavrečku však archiv nezajímá pouze ve vztahu k filmu. Zajímá ho obecně, jako filosofický a společenský problém.

Film – kompozice. Složenost (a tentokrát mám na mysli složenost vně zdi střižny) je předváděna prostředkováním skutečnosti a syntetizováním umění šesti Mús. Nedosněný sen génia Richarda Wagnera o Gesamtkunstwerku. Realita a oněch šest umění, o které tu jde, se může ve filmu *otisknout*. Složenost a otisk v obecném smyslu zakládají film. KINEMATOGRAF, str. 3

To, že filmová tvorba stojí na složenosti – tedy na pohybu čisté diference, syntéze protikladů a působení náhody – jsme důkladně probrali výše. Zde se však dozvídáme, že kinematograf má i svůj druhý pilíř – *otisk*. Otisk je tím, co zakládá film, a rovněž tím, co zakládá archiv. Otisk je elementární pohyb, kdy jedno vpisuje svůj charakter do druhého, přičemž v onom druhém charakter toho prvního (do určité míry) zůstává po určitou dobu vepsán. Je důležité vzít na vědomí, že v celé této kapitole bude pojem otisk zcela ztotožněn s pojmem stopa. Jsem

přesvědčen, že Vavrečka takto uvažuje, že oba pojmy nahlíží jako shodné.

Vavrečka hovoří o tom, že „složenost je předváděna prostředkováním skutečnosti.“ Složenost, která je základním principem tvorby, je předváděna prostředkováním, to znamená, že musí dojít k přenosu skutečnosti. Zdá se, jako by skutečnost byla nejprve jaksi nepřítomná, a úkolem umělce bylo tuto skutečnost učinit vnímatelnou, „předvést“ ji. „*Nic ani v prvcích ani v systému nikdy a nikde není jednoduše přítomné anebo nepřítomné. Všude jsou jen diference a stopy.*“[41] Tedy skutečnost v uměleckém díle není nikdy zcela přítomná nebo nepřítomná, nýbrž od samého počátku procesu tvorby až po nesčíslné reprízy hotového díla je vždy skutečnost současně přítomná i nepřítomná. Je tomu tak proto, že diference a otisk jsou tím, co stojí v samých základech filmové tvorby. Film není racionální struktura, totálně neměnný systém, který je v nějakém stadiu své existence definitivně hotový. Film je otiskem skutečnosti, a proto má její povahu. Nese si v sobě nesmazatelné znamení diferencí a stop. Jeho smysl tkví právě v této jeho „nedokonalosti“, v absenci totálně pevné struktury. Film není tolik blízký skutečnosti díky tomu, že zobrazuje najednou časoprostor, pohyb i zvuk. Film je tolik blízký skutečnosti, protože je plný diferencí, náhod a stop. „*Nie je film taktiež textom, ktorý píše grammé – différance? Peter Brunette a David Wills v práci Plátno/Hra: Derrida a filmová teória (Screen/Play: Derrida and Film Theory, 1989) tvrdia, že film je dekonštrukciou mimetickej operácie a po vzore svojho učiteľa Derridu zavádzajú pojem kinema-grafia do filmovej teórie. Tento pojem umožňuje chápať film ako text, ktorého textualita je tvorená diferenciami a stopami.“*[42] Ano, spolu s Vavrečkou můžeme nahlédnout film jako na pole, v němž působí a jejž tvoří diference a otisk. Tak nás film a postmoderní filosofie společně vedou k překonání velikého omylu hledat neměnné a úplné v tzv. vnější realitě. Filmař Vavrečkova formátu dělá „pouze“ to, že otiskuje realitu (a umění všech šesti Múz jako její součást) do filmu, aby realita, skrze film, svědčila o sobě samé jakožto nádherné nedokonalosti.

Nejzákladnější otisk, který můžeme považovat za samý počátek filmu, tkví již v jeho *světlopisné* povaze. Film vzniká tak, že světlo z vnější skutečnosti vstupuje objektivem do nitra kamery a zde se nevratně otiskuje na filmový pás. Otisk tedy leží v samém základu procesu natáčení. Celý zbytek procesu filmové tvorby již tvůrce pracuje s materiálem dotčeným otiskem, se stopou. Prezentace filmového díla, tedy projekce, je opět otiskováním – světlo z projektoru přenáší to, co je otisknuto na filmovém pásu, na plochu plátna. Z plochy plátna se následně odráží světlo, otiskujíce to, co je otisknuté na plátně, do vědomí diváků. *„Spermie světla zpětným odrazem bičují Temnotu sálu, iluminujíc diváka.“*[43]

Zde vidíme jak otisk zakládá film. Od prvotního aktu snímání (natáčení) až po finální akt prezentace (projekce), od světla světa vstupujícího do kamery až po světlo plátna vstupujícího do vědomí diváka, všude působí jako základní pohyb otisk. Při všech

---

[41] *DERRIDA, s. 39*

[42] *MICHALOVIČ, str. 61*

[43] Martin Čihák, Jan Daňhel: *Světlopisný manifest „Neustadt a Naše zahrádka“* (1992)

těchto procesech se pracuje s hmotou. Přesto však máme pocit, jako bychom se pohybovali v oblasti neustále neurčitosti. Jako by šlo o jakési volné vanutí světla. Při filmové tvorbě nenalézáme pevnou půdu pod nohama. Pouze syntetizujeme realitu otiskováním světla. „Všude jsou jen diference a stopy."

Příroda sama přestává svědčit sama o sobě, není si vlastním důkazem. Stopy v ní nenesou již jen možnost klamu, zdání či šálení smyslu. Stopa též nese možnost lži. Nikoli lži smyslové, nýbrž lži podřízené nějakému záměru a to, i kdyby byl důvod pro falšování stop „dělat to jen tak".
KINEMATOGRAF, str. 4

Ve světle toho, co zatím bylo řečeno o otisku a o povaze filmu a skutečnosti, se mi výrok o přírodě (vnější realitě), která nesvědčí sama o sobě, zdá nanejvýš srozumitelný. Zarážející může být snad onen vid nedokonavý. Proč příroda „přestává" svědčit sama o sobě? Copak sama o sobě někdy svědčila? Domnívám se, že vid nedokonavý byl Vavrečkou zvolen z toho důvodu, že vyjadřuje právě onen pohyb, proces. Příroda přestává svědčit sama o sobě od svého počátku, přestává nyní a stále bude přestávat. Přece jenom je v ní obsaženo něco, čemu lze věřit, na co lze spoléhat. Nelze však věřit a spoléhat absolutně – v povaze přírody (vnější reality) je i „klam, zdání či šálení smyslu." Neustále přestává svědčit sama o sobě, aniž by někdy přestala úplně. Je tomu tak proto, že je složeností diferencí, náhod a stop. A právě film je médiem, který má tuto nedokonavou povahu skutečnosti odhalovat.

To je důležité mít na vědomí, leč není to meritem Vavrečkova zájmu. Tím je ono slovo „důkaz", které už naznačuje, jakým směrem se bude Vavrečkovo uvažování o otisku, a potažmo celé archivaci, ubírat. Totiž k otázkám, které před člověka a umělce klade jeho pobyt v lidském společenství. Již nepůjde pouze o vztah „umělec–skutečnost," nýbrž o vztah „umělec–skutečnost–společnost." Vavrečka se v *Kinematografu* zabývá problematikou otisku (stopy) například ve vztahu ke kriminalistice. Vavrečku zajímají výpovědi. To, že výpovědi jakožto výpovědi jsou si rovny, je nepochybná zásada vytčená Foucaultem. Vavrečka se však u rovnosti nezastavuje, zajímá ho totiž autentičnost výpovědi, i když stále respektuje její hodnotu jakožto výpovědi. Zajímá ho, do jaké míry jsou stopy, se kterými se setkává a pracuje, autentické. Do jaké míry jsou nositelkami smyslu.

Příroda (skutečnost bez lidí) jako taková nabízí člověku-tvůrci pouze jednu variantu neautentičnosti: „klam, zdání či šálení smyslů." O tomto tématu hovoří filosofové od prapočátků své rozpravy a považuji za zbytečné jej zevrubně rozebírat. Předpokládám, že z toho, co jsem zde doposud o povaze skutečnosti řekl, jasně vyplývá její klamná, zdánlivá a šalebná povaha. Stejně tak ale i její hluboká sytost možností smyslu. Ovšem s příchodem lidí do skutečnosti, se vznikem lidské skutečnosti (tedy společnosti), přichází také druhá varianta neautentičnosti: možnost lži. Lež je neautentičnost „podřízená nějakému záměru." Jedině člověk, nikdy čistá skutečnost (příroda), může mít intenci záměrně falšovat stopy. Vytvářet a přetvářet otisky s nějakým konkrétním záměrem. Tento záměr bývá často nekalý, bývá podřízen „vůli k moci." Ovšem nemusí tomu tak být vždy. Vavrečka

zmiňuje jako jeden z možných důvodů pro falzifikaci stop „dělat to jen tak.“[44] Dokumentarista a vizuální antropolog Tomáš Petráň zase nazývá své dílo „Film-lež“; s jistou nadsázkou, a přeci zcela opravdově, se hlásí k falzifikaci jako k pozitivnímu programu filmové tvorby, aby skrze tuto falzifikaci ukázal vnitřní lež mnohých, kteří tvrdí, že říkají a točí pravdu.

Uznejme, že povaha skutečnosti, která nás obklopuje, přímo nabádá k falzifikaci. Je to svět, kde „*každý tzv. přítomný prvek, zjevující se na scéně přítomnosti, vztahuje se k něčemu jinému, než je on sám, zachovávaje v sobě stopu minulého prvku a přijímaje do sebe vryp svého vztahu k prvku budoucímu; stopa se vztahuje právě tak k tomu, co nazýváme budoucím, jako k tomu, co nazýváme minulým, konstituujíc to, co nazýváme přítomným, právě svým vztahem k tomu, čím toto přítomné samo není: čím samo absolutně není, tj. co není ani minulostí či budoucností jako modifikovanými přítomnostmi.“*[45] Povaha otisků je dynamická a fluidní. Otisk nejenže je v jistém smyslu na přechodu z jednoho stádia do druhého, nýbrž tento přechodový stav je přímo tím, co ho definuje. Je to jakési „něco“, co nelze přesně definovat, určit ani uchopit. „*Protože stopa není přítomná, nýbrž je to fantom přítomnosti, která se dislokuje, posouvá, odkazuje se, která se nekoná, proto k její struktuře patří stírání.“*[46] Otisk je odkaz. Je to reliéf stvořený rydlem a stěnou – ale čím je tento reliéf sám? Je šifrou. „*Stopa, jež zároveň předkládá pomník i přelud stopy, je stopa současně stopovaná i setřená, současně živá i mrtvá, živá, jako by neustále simulovala život i jeho chráněný zápis. Pyramida. Nikoli mezník, který jest překročit, nýbrž kamenný reliéf na zdi, jehož jinakost třeba dešifrovat: text bez hlasu.“*[47]

Obhajování otisků coby umění lze slyšet ze dvou minoritních – a někdy též propojených – kruhů. Canudo je tím, kdo k filmu přivedl první kroužek: umělce. Druhý kroužek tvoří ti, kteří nic jiného než otiskovat neumějí. Všichni chceme něco dělat, vytvářet něco nového, nebo si alespoň přivlastňovat, apropriovat – třeba pomocí otiskových strojů – předcházející formy umění. Otisk s jeho fundamentální vlastností, kterou je možnost sériové reprodukce, je k tomu ideální technikou.
KINEMATOGRAF, str. 6

Filmové dílo, utvářené od počátků svého vzniku až po nespočetné reprízy otiskováním, je reliéfem světla. Jakékoli umělecké dílo má reliéfní povahu, neboť vzniká otiskováním. Tato dynamická a fluidní povaha filmové tvorby (a lidské tvorby vůbec) je zřejmě tím, co bytostně přitahuje umělecky naladěné jedince, co je znovu a znovu nutí k další tvorbě, a to často

---

[44] Což přesně odpovídá Vavrečkovu „náhodovému“ stylu myšlení. Počítá i s tím, že lidé dělají věci zcela iracionální a náhodné, kdy záměr je často zrozen ve stejný okamžik jako čin.

[45] *DERRIDA, str. 157*

[46] *DERRIDA, str. 169*

[47] *DERRIDA, str. 170*

navzdory překážkám hmotným i etickým. Je tomu tak zřejmě proto, že při procesu otiskování se člověk stává spolu-tvůrcem skutečnosti. Zažívá živě proces otiskování, tvorby stop, a tuší, že pracuje s elementárními fenomény utvářejícími skutečnost. Ocitá se tak na pozici podobné středověkému alchymistovi. Teprve v aktivním procesu tvorby se umělec stává umělcem – spolu-tvůrcem světa. Tvorba světelných reliéfů, fluidních a dynamických stop, otisků, působí hypnotickou silou a vtahuje umělce hlouběji a hlouběji do procesu tvorby, do transformace hmoty, otiskování světla, složitých sítí mezilidských vztahů s ostatními umělci a k těžko zakrývanému přesvědčení o vlastní vyvolenosti k poslání být spolu-tvůrcem světa.

Nyní je snad srozumitelné, co přibližně Vavrečka myslí oním „kroužkem umělců." Umělci jsou jádrem, úhelným kamenem filmové tvorby a umělecké tvorby vůbec. Jsou těmi, jejichž otiskování usiluje o autentičnost. Je tu však i druhý kroužek lidí, početně značně větší než umělci. Tento kroužek však, i přes svou početní převahu, stojí jaksi na periferii umělecké tvorby. Tito lidé mají stejně silnou touhu otiskovat, nicméně jejich úsilí je neautentické. Tento kroužek lidí nemá žádný název a bylo by zbytečné pokoušet se ho nějakým názvem vymezovat. Vavrečka je nazývá těmi, „kteří nic jiného než otiskovat neumějí." Jsou to lidé, kteří nevytvářejí otiskováním umělecká díla, nýbrž již hotová umělecká díla otiskují pro „osobní potřebu." Dělá jim dobře mít doma Monu Lisu, i když vědí, že jediná skutečná Mona Lisa visí v pařížském Louveru. Mona Lisa v jejich obývacím pokoji je pouze kopie, je otiskem otisku. Skutečná Mona Lisa je uměleckým dílem, neboť je otiskem skutečnosti. Vznikla otiskováním štětce na plátno, otiskováním Da Vinciho vědomého obrazu jakési Mony Lisy. Jakožto skutečné umělecké dílo vyjadřuje povahu skutečnosti – je nedokonalé. A právě proto je krásné. Kopie Mony Lisy však již tuto reálnou povahu nemá – je to čisté simulakrum.

K hlubšímu pochopení tohoto procesu apropriace, procesu transformace uměleckého díla v simulakrum, nám pomůže Michalovič: „V*zťah napodobňovaného a a napodobujúceho, vzťah veci a idey je totiž vzťahom podstaty a javu, ktorý sa môže mechanicky prepisovať opozíciou identita a opakovanie. A pokiaľ udržiavame tento predpoklad při živote, nemôže sa opakovanie vymknúť z moci identity. To znamená, že na začiatku stojí základ, prítomnosť prítomného, a tento základ sa potom opakuje vo forme kópií, napodobením, reprezentácií, ktoré sú ale vždy kontrolované starostlivým zrakom základu a to, čo prešlo kontrolou základu, originálu, môže byť považované za rovnocenné so Skutočnosťou či dokonca za Skutočnosť samotnú."*[48] To je ovšem předpoklad, ze kterého vycházejí právě ti, „kteří nic jiného než otiskovat neumějí." Domnívám se, že velice záleží na tom, s jakou intencí dochází k otiskování otisků. Je-li tak činěno s opravdovým účelem stvořit nové umělecké dílo (i kdyby mělo zdánlivě vypadat úplně stejně jako jeho vzor), pak se do otiskování otisků vnáší prvek autorství, prvek individuality, prvek vědomí, tudíž i prvek náhody, složenosti a diference, tedy prvek skutečnosti. Tedy i otisk uměleckého díla může být uměleckým dílem, ovšem pouze za předpokladů, že je tak činěno s tímto účelem a s plným nasazením „otiskujícího" (tvůrce). Zpravidla však při otiskování uměleckých děl dochází

---

[48] *MICHALOVIČ, str. 24-25*

pouze ke kopírování vnějších forem díla, a tím pádem je stvořeno pouhé simulakrum. I ono má bezpochyby své místo v lidském světě; může mít svou hodnotu, tato hodnota však není v žádném případě hodnotou uměleckou.

Vrátím se však ještě zpět ke kroužku prvnímu, k umělcům. Na závěr kapitoly o otisku mi připadá dobré znovu zmínit scénu z Vavrečkova filmu Mezi námi, kde Boris podává Johaně filmový kotouč s doporučením, že jej má odevzdaně shlédnout.[49] V kapitole o náhodě jsem rozebíral tuto scénu s ohledem na Borisův požadavek, který vznáší na Johanu – aby si z filmu nic nebrala, a naopak nechala film, ať si vezme ji. Zde jsme však v kapitole o otisku a musíme pomyslně sestoupit do hmoty. Od lidských slov k lidským artefaktům. Boris chce, aby ho Johana poznala. Jakožto pravý umělec[50] si Boris nepřipouští, že by si mohl s Johanou sednout a vést s ní dialog, otevřít se jí v rozmluvě. Nabízí se jí k poznání skrze umělecké dílo – filmový kotouč. Místo mezilidské komunikace (dialogu) se zde objevuje tendence zprostředkované komunikace skrze médium nesoucí otisk. Otisk je informace. Sebe-představení skrze film, skrze hmotu nesoucí otisk světla, v sobě bezpochyby nese hlubokou poetičnost. Je to velmi zvláštní gesto, podobné romantickým dopisům, akorát slova jsou tu nahrazena světlopisnou matérií. Na druhou stranu však také můžeme tento přístup kritizovat jako neautentický pokus o útěk před setkáním s Druhým tváří v tvář.

2.2. Instituce a paměť

To, co nás bude zajímat v této kapitole, bude útvar, který je úložištěm otisků. Bude nás zajímat ona stěna, do níž je reliéf otisku vryt. Tento útvar jsem se ve shodě s Vavrečkou rozhodl nazývat *archiv*. Bude zde řeč o archivu v širším slova smyslu. Je třeba oprostit se od představy archivu jako pouhého podzemního úložiště materiálů, seřazeného abecedně či matematicky lidskou rukou. Jistě, i tato podoba archivu je v úzké souvislosti s filmovou tvorbou a bude o ní řeč. Nicméně slovo archiv je nutné chápat především jako filosofický pojem. Jako útvar, do nějž jsou zaznamenány otisky reality. Jako oblast, která je současně simulací i před-obrazem ostatní skutečnosti.

Protože co jiného je archiv, než místem Počátku (*Arché*)?
KINEMATOGRAF, str. 5

Pokusit se v tomto momentu důkladně analyzovat téma Počátku v kontextu Vavrečkova myšlení by znamenalo strukturální sebevraždu tohoto textu. Toto téma je až příliš zásadní, hluboké a široké, že jej raději ponechám jako mystérium a zmíním se o něm pouze v úzké souvislosti s problematikou archivu. Vavrečka si především všímá etymologické souvztažnosti mezi pojmy *Αρχή* (Počátek) a *archiv.* Situuje Počátek do nitra archivu. Je tomu

---

[49] *MEZI NÁMI* , *37-38 min.*

[50] A já jsem přesvědčen, že Boris je umělcem v pravém slova smyslu, experimentálním umělcem života, byť je možné, že mnozí, kteří viděli film *Mezi námi*, by s tímto mým postojem mohli radikálně nesouhlasit.

tak proto, že archiv je vlastně modelem skutečnosti. Zdůrazňuji: modelem, nikoli věrným obrazem. Archiv aspiruje na to ukládat informace z ostatní skutečnosti a následně je znovu otiskovat. Archiv tedy skutečnost udržuje (archivuje) a v jistém smyslu i utváří. Archiv je zdroj.

Archiv je oblast kolem Arché. Chápeme-li Počátek jako naprosto neuchopitelný, přesahující, pak také chápeme, že nemá smysl snažit se ho analyzovat, popisovat. To, co však má smysl analyzovat a popisovat, co můžeme pochopit, je oblast kolem Počátku – archiv. Archiv je zóna, kde se záznamy o skutečnosti chvějí v blízkosti Počátku. Počátek je centrum, které však není časovým a prostorovým středem, nýbrž procesem: *„Αρχή, počátek, je vládnoucí počátek, počátek, který není jen začátkem, východiskem, nýbrž procesem samým, jemuž vládne ve všem jeho dění.“*[51] Archiv je místem tohoto procesu. Archiv je cestou, kterou můžeme jít k Počátku, stejně tak jako je cestou, kterou Počátek může jít k nám. Archiv je místem setkání s Počátkem.

Téma Počátku a archivu je úzce spjato s ideou „středu světa," „axis mundi." Tímto tématem se Vavrečka zabývá v *Bakalářském cyklu Coagula,* kde hovoří např. o mysteriích delfské věštírny,[52] která byla v helénistickém světě považována za pomyslný střed světa. Ještě podrobněji tuto otázku řeší ve filmu *Počátek a lev*. Obzvláště hodnotnou je výpověď Jiřího Sádla, významného biologa a originálního myslitele: *„Okolo středu světa se často vyskytují klubíčka času. Klubíčka času jsou takové věci, kde ten čas je svinutý, a kdekoli se na to podíváme, tam se ukáže nějaká časová rovina.“*[53] Jiří Sádlo ve Vavrečkově snímku demonstruje existenci těchto „klubíček času" (otisků) na dvou příkladech: prvním je nález brouka druhu *pincalinca harmonia axiridis*, lidově známou jako „čínská beruška", která se, jak usoudil Sádlo na základě deformovaného tvaru jejích krovek, narodila zřejmě těsně předtím, než byla Sádlem a Vavrečkou nalezena. Druhým příkladem je *hranec*, kámen z období třetihor či čtvrtohor, na němž lze pozorovat stopy obroušení sněhovými vánicemi z dob ledových. Za pomyslné centrum, střed světa samý, pak Sádlo prohlašuje hospodu Na Parukářce, v jejíž těsné blízkosti byly oba nálezy učiněny. Toto samovolné (nikoli však svévolné) určení „axis mundi" odpovídá Vavrečkovu názoru na to, jak takový střed světa vzniká: je určen člověkem-tvůrcem. Světová osa je narýsována lidskou rukou. *„Kříž písmene X svírá takový úhel, který mu více či méně libovolně udělí píšící ruka – ruka toho, kdo tvoří písmenem, slovem.“*[54]

V dnešní době vzniká či již existuje mnoho profesionálně vedených archivů. Archiv dokonce pomohl založit moderní státní instituce. Archiv se může pouze zvětšovat.

---

[51] *PETŘÍČEK, str. 92*

[52] *COAGULA, str. 26*

[53] *POČÁTEK A LEV, 89. min*

[54] *COAGULA, str. 17*

Podobně jako úřady státní správy.
KINEMATOGRAF, str. 5

Archiv může být dílem přírody („klubíčka času"), stejně tak ale může být dílem člověka. Tento druhý typ archivu zajímá Vavrečku zejména. Archiv může být utvářen lidskou rukou – popisován otisky, které člověk-tvůrce přenáší z ostatní skutečnosti do nitra archivu. Tam mají být uloženy pro budoucnost. Z toho jasně vyplývá, že archiv má funkci paměti. Archiv je záznamem, je vzkazem minulého budoucímu. Ačkoli tvůrci archivů zpravidla naivně doufají, že otisky v archivu zůstanou pokud možno nezměněny, opak bývá pravdou. Archiv je velice živá zóna, plná změn, překrývání, transformací, procesů a nejasností. Je to zóna paměti.

Prvotním archivem, se kterým se lidská individualita setkává, je archiv jeho vlastní paměti. Je to zóna, v níž jsou uloženy vjemy skutečnosti, které jsou v živém pohybu přeskupování a proměňování, a na jejichž základě pak člověk znovu-přistupuje ke skutečnosti. Se vznikem lidské skutečnosti (společnosti) začaly však také vznikat archivy kolektivní – instituce. Tento proces započal se vznikem písma a s postupujícím rozvojem technologií se prohlubuje. Lidstvo se nachází v procesu vzrůstající archivace. Paměť lidstva je obsažnější, ale tím se také stává složitější. Člověk musí k archivu, ať už své vlastní paměti nebo paměti kolektivní, tedy k institucím, přistupovat s obzvlášť důslednou obezřetností, soustředěním a vědomím, bez naivity i bez předpojatosti. Existence v lidské společnosti klade na jedince nárok na reflektování procesu archivace. Neváhal bych to nazvat *archivní gramotností.* To, co Vavrečka ve svých textech i filmech nabízí, není nic menšího než základ této nové nauky – archivní gramotnosti.

Archivní gramotnost se týká obou podob archivu stejnou měrou: jak archivu individuální paměti, tak i archivů kolektivní paměti – institucí. Jelikož „archiv se může pouze zvětšovat", leží před člověkem stále více a více obsahů k porozumění. Není však nutné kvantitativně znát co nejvíce informací, které jsou v archivech obsaženy. Nutné je kvalitativně porozumět, a opakovaně se učit porozumět, tomu, jak funguje struktura archivu. Za obzvláště vhodný příklad toho, jak archiv ustavičně expanduje a přitom si zachovává určitou srozumitelnou strukturu, zvolil Vavrečka téma *jazyka.* V *Bakalářské cyklu Coagula* se na několika stranách zabývá genealogií fénického písma.[55] Představuje několik grafů, tabulek a fotografií, a dokazuje, že jazyk je archiv.[56] V *Bakalářském cyklu Coagula* ještě není pojmu „archiv" užito přímo, hovoří o „genealogii", ve světle *Kinematografu* však archivní povaha písma jasně vysvítá. Expanze, jakou učinil za několik staletí archiv jménem písmo, a to pouze v oblasti středomoří, je obrovská. Přesto však mezi četnými jazyky i typy písma zůstávají určité analogické vztahy. Archiv stojí na vztazích, na přechodových stavech mezi jednotlivými otisky. Tedy: ať už je archiv jakkoli veliký, je vždy (alespoň potenciálně) srozumitelný. To, že archiv jazyka expandoval do nezměrné složitosti a rozmanitosti, neznamená, že v jeho jádru neleží klíč, jehož pochopením získáme větší či menší přístup ke

---

[55] Viz Obrazová příloha.

[56] *COAGULA, str. 14, 15, 16 a 17*

všem složkám celého archivu. Jak údajně řekl Heinrich Schliemann: „Naučit se prvních deset jazyků bylo relativně těžké, ty ostatní už šli sami.“

K archivům se vztahujeme jako k „institucím paměti,“ což představuje contradictio in adiecto. Paměť představuje sílu, chuť, nutkavost, které obrazy paměti tvoří. Opět tu místo instituce hraje roli individuum.
KINEMATOGRAF, str. 5

Zde se Vavrečka dostává ke rozhodujícímu rozporu, k hlavní zápletce svých archivních úvah. Je jím rozpor mezi institucí a pamětí. V obecném smyslu tento problém reflektuje spor mezi individuálním a kolektivním. Vavrečka se nijak netají svou sympatií k první uvedené straně tohoto sporu. V duchu myšlenky, že individuální je ve všech ohledech hodnotnější než kolektivní, zastává se paměti proti instituci, ovšem velmi určitým, filosofickým způsobem. Problém totiž netkví v tom, že by „instituce byli špatné, protože kolektivní“ a „paměť byla dobrá, protože individuální“. Problém tkví ve směšování individuálního a kolektivního, paměti a instituce do jednoho organizmu (či orgánu), který si říká „instituce paměti“ – což je, jak Vavrečka odhaluje, pouze poetické označení pro jistý typ úřadu státní správy.[57]

Kolektivní paměť se snaží sama sebe organizovat do pevné struktury – vytváří tedy instituce paměti. Podle Vavrečky je to však „contradictio in adiecto“, neboť povaha instituce je neslučitelná s povahou paměti samé. „*Instituce nejsou zdroje nebo podstaty, a nemají ani podstatu, ani interioritu. Jsou to praktiky, operační mechanismy, které nevysvětlují moc, protože předpokládají její vztahy a pouze je „fixují“ ve funkci, která není produktivní, nýbrž reproduktivní.“*[58] Instituce se sice snaží vytvořit zdání stability a jakési esenciální neměnnosti, opak je však jejich pravou povahou. Instituce v bytostném slova smyslu neexistují – jsou to pouze praktiky, operace, mechanismy, úkony a tendence, jejichž snahou je fixace.

Za prvé, jde o fixaci paměti. Instituce se nesnaží paměť produkovat, to znamená tvořit nové, otiskovat nové, tedy vytvářet umění. Instituci jde jen o reprodukci, neautentické otiskování otisku, o záznam. Naopak umělci, lidskému tvůrci, pracujícímu ve sféře své individuální paměti, jde o uměleckou produkci – o vytváření nového, smysluplného, autentického. O vytváření nedokonalého díla, v němž se díky jeho autentické nedokonalosti co nejvíce otiskne živá skutečnost. To instituce nikdy udělat nemůže; nikoliv proto, že by každá instituce byla jaksi bytostně „zlá“, nýbrž proto, že to jednoduše není v její povaze. Snahou umělce je produkovat, snahou instituce je reprodukovat. Umělec se tedy vždy, dříve nebo později, dostává do střetu s institucemi. Paměť, kterou užívá při své produktivní práci umělec, má „sílu, chuť, nutkavost.“ Je to paměť živá. Instituci jsou tyto veličiny zcela cizí. Jde jí o reprodukci záznamů paměti, o pseudo-paměť, kde se otiskují údaje a fakta, nikoliv

---

[57] Vavrečka v poznámce pod čarou (Kinematograf, str. 5) říká: *„Řec.* archeion *původně označuje vládní budovu, úřad.“*

[58] *DELEUZE, str. 108*

však živá skutečnost.

Za druhé, jde o fixaci individuality. Instituce se snaží podřídit individuální kolektivnímu, konkrétní obecnému. *„Abstraktní formulí Panoptismu tedy není „vidět a nebýt viděn“, nýbrž vnutit určité chování určitému množství lidí. Je pouze třeba upřesnit, že uvažované množství (mnohost či multiplicita) musí být redukováno a studováno v omezeném prostoru a že prosazování určitého chování se děje rozmísťováním v prostoru, uspořádáním a seřazením v čase, tedy určitou skladbou v časo-prostoru... “*[59] Slovem „panoptismus“ zde Deleuze myslí ideologii institucí. Vidíme, jak tato skrytá ideologie institucí usiluje o redukci multiplicity do omezeného prostoru. Tento prostor je omezený nejen fyzicky, matematicky a organizačně, ale také ideově a mravně. Jde v podstatě o proces abstrakce, kdy si instituce vybírá z autentické skutečnosti pouze to, co se jí hodí do jejího momentálního konceptu toho, jak by podle ní měla kolektivní paměť vypadat. Dospěli jsme tedy k tomu, že instituce by sice chtěla být orgánem kolektivní paměti, ve skutečnosti je však spíše jejím operatérem – a na základě dějinné zkušenosti si troufám říct, že zpravidla dosti násilným.

Archiv je strukturován číselně (abecedně, geneticky, hnízdově, tématicky atd.)
Požadavky na deskriptory v archivu jsou jasné: mají být unikátní, mají oboustranně odkazovat, mají být obecně srozumitelné.
KINEMATOGRAF, str. 6

Zde Vavrečka mluví o tom, jak archiv zpravidla funguje. Řeč je zejména o archivu vnějším, o archivu jiném než je naše individuální paměť. Číselná, abecední, genetická, hnízdová či tématická struktura je individuální paměti spíše cizí, byť jisté tendence k takovémuto logickému členění se bezpochyby v lidské paměti vyskytují. Rozhodně většina individuálních pamětí tíhne spíše ke struktuře tématické či hnízdové, než číselné či abecední. V případě „institucí paměti“ tomu však bývá naopak – záznamy, údaje, formuláře, dokumenty, důkazy atd. bývají řazeny téměř vždy abecedně nebo číselně.

Naše paměť je plná „obrazů paměti“, bývá nabitá „silou, chutí, nutkavostí.“ Naopak „unikátní,“ „oboustranně odkazující“ a „obecně srozumitelné“ deskriptory jsou spíše to, co se v naší paměti vyskytuje zřídkakdy. I když i tyto tendence jsou v ní obsaženy. Lidský rozum má potřebu při převádění údajů z archivu své paměti do archivu vnějšího – ať už je to tabulka či diagram narýsovaný na papíře, nebo Ústav pro studium totalitních režimů – zdůrazňovat tyto logické, strukturální prvky. S exteriorizací údajů paměti se zvyšuje „unikátnost, oboustrannost a obecná srozumitelnost deskriptorů“, ovšem na úkor „síly, chuti, nutkavosti“ a autentických „obrazů paměti“. Jelikož je však individuální zkušenost s vlastní pamětí nepřevoditelná ostatním individualitám ve své plné autentičnosti, je člověk-tvůrce povolán k tomu vytvářet archivy mimo svou paměť a projektovat ji do nich. Tak vznikají poznámky, náčrty, scénáře a diagramy, na jejichž základě pak člověk-tvůrce buď pokračuje v další tvorbě, nebo přímo je samé prezentuje jako umělecké dílo.

---

[59] *DELEUZE, str. 54*

Zdá se, že ideální archivní klíč, který by na jedné straně zajistil demokraticky rovný přístup k informacím v archivu, a na straně druhé, který by alespoň připomínal strukturu paměti, představuje absolutní chaos. Otevřený k přehrabování a kramaření, lepkavý ke vzpomínkám, které váží bloudící ruce a materiál, do kterého se noří. KINEMATOGRAF, str. 6

Pokud rozpor mezi pamětí a institucí z předchozí strany *Kinematografu* byl zápletkou Vavrečkových archivních úvah, pak tyto řádky představují jejich katarzi. Vstupní myšlenkou tohoto odstavce je pojem „archivního klíče“, o kterém jsem hovořil již v souvislosti s archivní povahou jazyka. Každý archiv má svůj klíč. Nelze říci přesně, co tento klíč je. Lze však přibližně tušit, že je to jakási základní struktura, jakýsi kód, který nám umožňuje se v archivu pohybovat a orientovat, potenciálně s ním i smysluplně pracovat. Ideální archivní klíč, který Vavrečka hledá, je klíčem k archivům kolektivní paměti. Vavrečka nestaví autentickou individuální paměť do totální kontrapozice vůči neautentickým „institucím paměti“. Nenavrhuje vědomé ignorování, či dokonce revoluční zrušení, těchto orgánů kolektivní paměti. Naopak, hledá cestu smíření a porozumění mezi individuální pamětí a institucí. Tento nový vztah smíru a smysluplné kooperace však, a v tom zůstává Vavrečka revoluční, nemůže nikdy nastat mezi individuální pamětí a *starou* formou instituce. Vavrečka navrhuje vytvoření instituce *nové*. Bude to instituce taková, která umožní individuální paměti přístup do paměti kolektivní, aniž by ji mocensky omezovala. Je to snaha vytvořit co možná nejvíce autentickou archivní instituci.

Aby taková instituce mohla existovat, je na ní kladen zásadní nárok: její struktura musí být co nejvíce podobná struktuře individuální paměti. Vavrečka říká, že struktura individuální paměti představuje „absolutní chaos.“ Jak je zřejmé již z toho, co bylo řečeno výše, nemůže tomu tak být. Lidská paměť v sobě nese kromě velice silného prvku chaosu i prvek racionální, logický a strukturální. Chaotičnost lidské paměti produkuje i ne-chaotické, logické prvky. O tom více níže. Nyní je nutné nahlédnout ony chaotické prvky, které obsahuje lidská paměť, a které by dle Vavrečky měla obsahovat nová archivní instituce kolektivní paměti.

Tyto prvky jsou, podle Vavrečky, „otevřenost k přehrabování a kramaření“, „lepkavost ke vzpomínkám“, ale také „bludnost“, materiálnost a ponornost. Charakter individuální paměti tedy svým charakterem připomíná spíše než složitě strukturovanou stavbu tropický prales, kde složitost struktury převyšuje strukturu. Znovu zde narážíme na téma složenosti, které jsem rozebíral v předcházejícím oddíle. Tato složitá složenost autentického archivu je složeností lidského myšlení, usilující o reflexi skutečnosti. „*Právě záhyb a odhalení motivují nejen Foucaultovy koncepce, ale dokonce i jeho styl, protože to jsou komponenty archeologie myšlení.*“[60] Foucaultova archeologie myšlení, to je v podstatě tatáž věda, kterou prezentuje Vavrečka a kterou jsem nazval archivní gramotností. V autentickém archivu, v zóně lidské paměti „*prostor se jeví dynamicky, a proto jej můžeme*

---

[60] *DELEUZE, str. 185*

chápat (inspirováni Michelem Serresem) rovněž jako souhrn zavíjení, rozvíjení a přehýbání, jako množinu implikací, komplikací, explikací, aplikací a reduplikací, takže všechno, co má sklon chápat pod vlivem perspektivy substantiva „v" prostoru, se teď jeví jako více či méně hustá či intenzivní komplikace různých vztahů."[61] S Petříčkovým náhledem se nám počet vlastností, charakteristických pro archiv individuální paměti, značně rozšiřuje. Tím se nám ale také vyjasňuje a ozřejmuje povaha tohoto archivu. Svou povahou se podobá více džungli než stavbě. Jeho povaha je bažinatá. Vyjmenuji-li všechny vlastnosti a veličiny, jež určují tento archiv individuální paměti, které jsme doposud uvedl, snad se nám podaří zahlédnout jeho povahu: záhyb, zavíjení, rozvíjení, přehýbání, implikace, explikace, aplikace, reduplikace, otevřenost, lepkavost, materiálnost, ponornost. Lidská paměť, tato velmi specifická oblast, kam se otiskuje skutečnost a kde rovněž skutečnost vzniká, se ze své povahy vzpírá totální podřízenosti jakékoliv struktuře a jakékoli konečné institucionalizaci. Lidská paměť je oblastí neomezené svobody a produktivity ve smyslu tvořivosti.

Paměť však není pouhá bažina, pouhý prales. Součástí paměti je i rozum vytvářející logické struktury. Bez těchto logických struktur by paměť nebyla schopná sebe sama nahlédnout a popsat jakožto chaotickou. Struktura, logika, rozum a řád jsou tedy součástí tohoto chaosu; nelze je popřít. Jsem přesvědčen, že se Vavrečka mýlí, nebo přinejmenším užívá nepřiměřených slov, když hovoří o paměti jako o „absolutním chaosu." Absolutní chaos, domnívám se, není možný. K velké otázce chaosu a řádu se vyjadřuje ve Vavrečkově snímku *Počátek a lev* opět Jiří Sádlo, a to slovy: *„Jaký ten svět je? Jsou pouze tři možnosti. Může být buď pravidelný, shlukovitý nebo náhodný. Pravidelný aby byl, to je úplně šílené. To nenastává nikdy. Třeba hvězdy na obloze: pravidelné ty hvězdy být nemůžou. Mohly by být náhodné. Ale on když se člověk podívá na nebe, tak vidí, že náhodné ty hvězdy nejsou. Jsou tam takové velké hvězdokupy atd., takže tím pádem nezbývá, než že je to shlukovité. Dlouho nic – a potom najednou. K tomu patří taková ta přísloví, jakože čert sere na větší hromadu, a že události jsou jako husy – chodí rády v řadě za sebou. Není divu, že povaha světa je spíš taková."*[62] Jistě, Sádlo hovoří o povaze světa (skutečnosti) obecně, nikoli o paměti či archivu. Avšak, jak už jsem řekl na začátku, archiv je v jistém smyslu obrazem skutečnosti. Je oblastí kolem Počátku světa. Je zónou, kam se ukládají otisky skutečnosti, ale odkud se také skrze svou aktualizaci v novém čase vracejí zpět do skutečnosti a tím ji utvářejí. Archiv a skutečnosti jsou spojené nádoby. Archiv je utvářen skutečností, skutečnost je utvářena archivem.

Sádlův proslovu o shlukovité povaze skutečnosti stavím jako zdravou opozici proti Vavrečkovu výroku o paměti jako „absolutním chaosu." Svět není čistě náhodný, není absolutně chaotický. To, jak Vavrečka popisuje strukturu individuální paměti a z ní vyplývající nové archivní instituce, daleko spíše odpovídá představě o shlukovité povaze světa, než představě absolutního chaosu. Archiv se tak jeví jako místo, kde se chaos a řád

---

[61] *PETŘÍČEK, str. 20*

[62] *POČÁTEK A LEV, 48 min.*

setkávají v tvůrčí syntéze shlukovitého charakteru. Na začátku této kapitoly nastíněný problém rozporu mezi pamětí a institucí, stejně tak jako navržené téma nové vědy – archivní gramotnosti – tedy vrcholí v syntéze, jíž je Vavrečkův návrh na vytvoření nové archivní instituce. Tuto novou archivní instituci můžeme nazvat třeba „chaos-archiv." Bude to archiv, ve kterém bude přiznaný a ztělesněný prvek chaosu – prvek diference, složenosti a náhody – prvek neúplnosti a nedokonalosti, který vystihuje skutečnost. Tento prvek chaosu však nebude „absolutní", neboť vždy budou existovat nějaké struktury a styčné body, kterých se náš rozum bude při přehrabování v lepkavé matérii demokratického archivu přidržovat. Je to návrh stvořit novou zónu svobody – co možná nejautentičtější ztělesnění lidské paměti, ve které budou uloženy informace (otisky) paměti kolektivní, ale budou (ne)organizovány způsobem paměti individuální. Chaos-archiv bude institucí lidskosti, kde se individuální a kolektivní setká ve tvůrčí syntéze chaosu a řádu.

2.3. Digitalizace a hmota

Serres mluví o třech revolucích, které se udály v historii a které vždy zásadním způsobem otřásly právem, politikou, věděním, obchodem... Výsledkem každé z nich je mimo jiné stále markantněji externalizovaná paměť. První z nich proběhla, když si orální společnosti osvojily písmo. […] Knihtisk byl druhou revolucí. […] Třetí revoluce se odehrává teď. Hlavu s pamětí máme před sebou na stole či na klíně v počítačích či ji třímáme v dlani. Není opravdu nutné si pamatovat nic.
KINEMATOGRAF, str. 19

V předchozí kapitole jsem hovořil o vzrůstající archivaci. S postupujícím časem a rozvojem technologií dochází ke stále většímu narůstání kolektivní paměti – a tudíž i jejích archivů, institucí. Zde Vavrečka mluví o dalším fenoménu, který s procesem archivace úzce souvisí – je jím proces externalizace paměti. Externalizace paměti, což bychom mohli naznačit jako přesun paměti z vědomí do hmoty, je proces, který započal již před vznikem písma (jeskynní malby aj.) a v současnosti nebývale vrcholí. Externalizace paměti probíhá ve dvou základních směrech, byť schéma tohoto rozdělení je opět nutno chápat s jistou rezervou, neboť mezi dvěma základními směry externalizace paměti zřejmě neexistuje žádná pevná hranice. První směr externalizace paměti jsme popisovali v předchozí kapitole – je jím přesun paměti z individua do institucí. Tato kapitola se více zaměří na druhý směr – na přesun paměti do individuálně užívaných technických zařízení.

Vavrečka, odvolávaje se na Serrese, popisuje proces externalizace paměti ve třech klíčových etapách, které nazývá revolucemi. Tyto revoluce „vždy zásadním způsobem otřásly právem, politikou, věděním, obchodem." Kroky v externalizaci paměti způsobili radikální proměnu celé kultury. První revoluce, vynález písma, se odehrál na různých místech světa odděleně a přitom více-méně ve stejnou dobu. Všude však znamenala radikální změnu – nejen, že díky písmu bylo možné utvořit sofistikovanou síť spravující lidskou společnost, zvanou stát. Díky písmu také vznikali první veřejné archivy a „instituce paměti". Objev písma vedl i k transformaci náboženství, které bylo pro člověka raného

starověku nejdůležitější oblastí života. Písmo v podstatě způsobilo přechod od polyteismu animistického (přírodního) k polyteismu mytologickému (antropomorfnímu). Člověk se poprvé v dějinách mohl dívat na záznamy své vlastní paměti ve vnějším světě. Poprvé mohl vidět, co si sám myslel před rokem, co si myslel jeho otec a co si myslel otec jeho otce. Člověk nepřestává být tímto objevem fascinován.

Knihtisk byl nemenší revolucí. Rychlost (re)produkce písma se závratným způsobem zrychlila, tím pádem se zrychlila i externalizace paměti. Souviselo to i se zrychlením obchodu po objevení Ameriky Evropany, stejně tak jako s dynamickým rozvojem přírodních věd. Knihtisk vedl rovněž k revoluci v náboženství, které pro člověka pozdního středověku bylo stále nejdůležitější oblastí života. Knihtisk šel ruku v ruce s reformací. Číst a vykládat nejsvatější slovo již nebylo privilegiem úzké skupiny zasvěcenců – nyní se s ním mohl setkat každý v autonomii svého domova a svého individuálního svědomí. S knihtiskem nabyla externalizace paměti nebývalých rozměrů. Počet tištěných knih velmi brzy dramaticky předčil všechny ručně psané záznamy starověku a středověku.

Klínová tabulka, stejně jako tištěná kniha, však poskytují v zásadě velmi omezený prostor pro externalizaci (otisknutí) paměti. Revoluce, uprostřed které se nacházíme dnes, nás posouvá do zcela nové sféry. Zdá se, a Vavrečka zřejmě tento deficit cítí také, že na to, jak závažná tato revoluce je a na to, že se již nachází v plném procesu, je žalostně málo reflektovaná. Externalizace paměti se vydala na velké tažení lidskou společností. Jsme v situaci, kdy „hlavu s pamětí máme před sebou na stole či na klíně v počítačích či ji třímáme v dlani.“ Externalizovaná paměť o rozměrech staré alexandrijské knihovny se nyní vejde do technických zařízeních o rozměrech menších než lidská dlaň. Stojíme před titánskými archivy o obrovské kapacitě, ukrytými v technických zařízeních o nesmírně malých fyzikálních rozměrech. Nacházíme se v podobně revoluční fázi lidských dějin, v jakých se nacházeli staří Sumerové při objevu písma či němečtí protestanté při tištění prvních Biblí. Jediný rozdíl je, že revoluce, ve které se nacházíme, postupuje rychleji.

Při zkoumání této třetí revoluce externalizace paměti je nutná jedna zcela zásadní věc: totiž vystříhat se jakýchkoli unáhlených závěrů, morálních soudů a stereotypních předsudků. Je třeba odmítnou předpojatost anti-technického skeptického pesimismu, stejně tak jako pro-technického optimismu. Nacházíme se před novými otázkami – je tedy nutné odmítnou jakékoliv radikální odmítání, zavrhování a odsuzování. Je třeba se tázat. Je třeba zkoumat, ovšem obezřetně. To, co nám nabízí třetí revoluce externalizace paměti jsou zařízení, která se opravdu mohou zdát „nelidská“. Na druhou stranu jejich praktické využití je nepopiratelné. Na půdě, na které se nyní budeme pohybovat, je tedy na místě nejvyšší opatrnost v soudech a největší obezřetnost v chvále. Doufám, že se mi podaří na následujících pár stranách tuto balanci udržet.

To, na co klade Vavrečkovo myšlení důraz zejména, je ona poslední věta: „Není opravdu nutné si pamatovat nic.“ To v podstatě znamená, že paměť se svou externalizací do technických zařízení a institucí pouze nekopíruje, nýbrž přenáší. Nadbytek paměti venku může způsobit úbytek paměti uvnitř. Rozhodnout zda tomu tak je, či není, by byl již soud, který se necítím kompetentní vynášet. Nicméně je nepochybné, že otázky takovéhoto typu se nabízejí. Úbytek vědomé individuální paměti na úkor nadbytku paměti v

technických zařízeních rozhodně nefunguje na principu přímé úměrnosti. Nicméně na základě pozorování některých lidí lze usuzovat, že určitá souvislost mezi nadbytkem paměti vnější a úbytkem paměti individuální zřejmě existuje. Snad proto, aby odlehčili svému vědomí, vyhovuje lidem delegovat úkoly paměti na technická zařízení.[63] Tato technická zařízení zpravidla fungují na principu digitálním.[64]

Zatím ještě přesně nevíme, co se všechno z našich pomíjivých životů ukládá do digitální paměti. Brzo to bude vše, co tvoří naše životy, které už nyní jsou spíše položkou v mnohočetných databázích a čísly kvantifikující kvality než otevřeným dobrodružstvím tvoření a zanikání.
KINEMATOGRAF, str. 4

Vavrečka o externalizaci paměti do technických zařízení fungujících na digitálním principu uvažuje v modu umírněné skepse. Velmi zevrubně a s hlubokými odkazy na francouzskou postmodernu se otázkami digitalizace, paměti, simulaker a moci zabývá český filosof a překladatel Ladislav Šerý ve svém díle *Laserová romance 3*.[65] Vavrečka i já jsme četbou tohoto zásadního textu do značné míry ovlivněni. Proto také považuji za nutné Šerého alespoň okrajově zmínit. Oproti Vavrečkově skepsi umírněné se Šerý ve svých úvahách přibližuje modu totální skepse. Šerý považuje veškerou techniku a externalizovanou paměť za nehumánní (ná)stroje čisté moci, které zcela nezvratně povedou k zániku lidské rasy. Podotýkám, že tyto krajně skeptické vize nesdílím, považuji však za vhodné být s nimi obeznámen.

Vavrečka řeší v prvé řadě otázku „co se všechno z našich pomíjivých životů ukládá do digitální paměti.“ V podstatě jde o problém našeho nevědění oproti vědění externalizované paměti, institucí a technických zařízení. Technická zařízení, archivy externalizované paměti, vlastní mnohonásobně větší obsah informací než lidé. Každý náš pohyb na internetu je sledován – Google nám doporučuje reklamy na základě pozorování toho, co obvykle vyhledáváme. Na ulicích „našich“ měst nás sledují kamery a nikdo s jistotou neví, jakým způsobem, kým, a v jakém legálním či nelegálním rámci je s natočeným materiálem nakládáno. Znovu tu vyvstává Deleuzem zmiňovaný fenomén panoptismu. Externalizovaná paměť se již dostala do stádia, kdy pozoruje lidi a ukládá o nich záznamy, aniž by ji pozorovaní lidé nutně pozorovali a ukládali do ní své záznamy na základě svobodné

---

[63] Tento problém je velice starý; obyvateli starověkého Egypta byl reflektován již během první revoluce externalizace paměti v mýtu o bohu Džehutim (řec. Thovt), který vynalezl písmo. Džehuti s objevem písma pospíšil za vyšším božstvem, to ho však varovalo, že nevynalezl prostředek ke zlepšení paměti, ale naopak ke ztrátě paměti. – Již v tomto mýtu se odráží jistá přirozená lidská skepse k externalizaci paměti. Nezapomínejme však, že i tento mýtus byl zapsán pomocí písma.

[64] Vavrečka v poznámce pod čarou (Kinematograf, str. 6) říká: *„Digitální paměť zde přísluší stroji, není vázána na život jednotlivce, postrádá vnitřní diferenci mezi soukromým a veřejným atd.“*

[65] *Agite/Fra, Praha 2009*

vůle. Nicméně i tato panoptická technologie musí být vždy nejprve vyrobena a naprogramována lidmi a může jimi být kdykoli odstraněna.

Další věcí, na kterou Vavrečka upozorňuje, je míra odklonu pozornosti lidí vlastnících externalizovanou paměť ve formě digitálních zařízení od živé skutečnosti k těmto technickým zařízením. Varuje, že „brzo to bude vše, co tvoří naše životy." Tento proces odklonu pozornosti od ostatní skutečnosti k technickým zařízením lze také z jistého úhlu pohledu charakterizovat jako odklon od individuální paměti a příklon k externalizované paměti. Někteří lidé věří více externalizované paměti v digitálních zařízeních než své vlastní paměti. Věří více vnějšímu, paměti koncentrované ve hmotě, než vnitřnímu, paměti individuálního vědomí. Neklesejme k soudům či odsouzením. Pouze si uvědomme tento fenomén. Rozhodně není všezahrnující – mnoho lidí, snad většina, stále upřednostňuje individuální paměť před pamětí externalizovanou. Mnoho lidí se však zjevně obrací opačným směrem, a veškerou důvěru vkládá v paměť externalizovanou, koncentrovanou v digitálních technických zařízeních.

Při pozorování lidí, kteří věnují mnohem více pozornosti digitálním technickým zařízením[66] než ostatní skutečnosti, upadám do pokušení, do kterého může sklouznout i čtenář těchto řádek. Je jím pokušení nabýt přesvědčení, že existuje jakýsi paralelní svět, jakási jiná dimenze, digitální kosmos, do nějž se vědomí lidí pozorujících digitální technická zařízení pozvolna přesouvá. Jakoby vznikala (nebo byla objevena) úplně nová sféra skutečnosti. Jakoby existoval jakýsi „svět idejí" – či snad „anti-idejí" –, virtuální realita, do níž se přesouvá podstatná část vědomí lidstva. Tuto úvahu nazývám pokušením nikoliv proto, že bych se domníval, že je principiálně zcestná. Varuji před ní proto, že je příliš spekulativní a v kontextu, ve kterém uvažuje Vavrečka, vlastně irelevantní. To, co ho zajímá, je to, co můžeme živě pozorovat – příklon pozornosti od ostatní skutečnosti k digitálnímu médiu, vzrůstající externalizace paměti a vzrůstající obsah externalizvané paměti. Žádné úvahy o paralelních světech, natož pak morálně zabarvené soudy o nich, zde nemají místo. Ne proto, že by takové úvahy nemohly být v jistém smyslu pravdivé, nýbrž proto, že v kontextu zaměření této práce, mých i Vavrečkových úvah, nedávají smysl.

Co však smysl dává je Vavrečkův kritický postoj k odklonu od živé skutečnosti jakožto filmaře. Filmař totiž pracuje právě v této skutečnosti. Filmař je bytostně spjat s hmotou a hmotnou realitou, s procesy probíhajícími v jeho fyzickém okolí – digitální procesy jsou pro něj příliš omezená oblast, byť i na ně se pochopitelně může zaměřit. Filmová tvorba je bytostně spjata s „dobrodružstvím tvoření a zanikání." Toto dobrodružství nikdy nelze zažít v digitální paměti stejným způsobem jako v živé skutečnosti, neboť digitální paměť je ve vztahu k živé skutečnosti čistá simulace. Filmař Vavrečka je také uchvácen médiem, je také uchvácen technickým zařízením, a to s nemenší obsesí, s jakou jsou mnozí uchváceni zařízeními digitálními. Technické zařízení, kterým je uchvácen Vavrečka, však není zařízení digitální, nýbrž světlopisné. Film pracuje na principu otisku světla, nikoliv na

---

[66] Lépe řečeno: procesům, které technických zařízeních probíhají. Při sledování procesů se totiž vědomí o přítomnosti média vytrácí, a v tom právě tkví hypnotická síla média.

principu jedniček a nul. V tom vidím hlubokou propast mezi digitální technologií a filmem. Tuto propast je bezpochyby možné přeskočit, není však možné ji překlenout mostem.

Problém digitální paměti spočívá v její reglementované selektivnosti. Je do ní ukládáno na základě volního, často předepsaného rozhodnutí, pravidla. Digitální paměť nemá vkus. Právě vkus, nepravidelné síto, kterým něco zcela propadne, něco se zachytí jen jako fragment, něco zůstane v nutkavé jasnosti prvního zážitku, je to, co tvoří humus lidské paměti, téměř primordiální chaos, matérii bez formy, která umožňuje existenci tvoření.
KINEMATOGRAF, str. 5

Jaká je digitální paměť oproti paměti individuální? V předchozí kapitole jsem hovořil o rozdílu mezi pamětí institucionalizovanou a pamětí individuální. Jednalo se v zásadě o rozpor mezi kolektivním a individuálním, mezi strukturálním a chaotizujícím. Ačkoli digitální paměť a institucionální paměť nejsou totéž, vykazují obě jisté podobnosti. Snad je tomu tak proto, že jde o dvě formy externalizované paměti, které se mohou (a také nemusejí) prolínat. Co je činí příbuznými, je jejich vymezení vůči paměti individuální. Jde zejména o způsob, jakým paměť externalizovaná a paměť individuální pracují s daty.

Digitální paměť selektuje na základě jiných principů než individuální paměť. Neobsahuje totiž prvek chaosu. Digitální paměť stojí na pravidlech, její selektivnost je reglementovaná. Vavrečka říká, že „nemá vkus.“ Digitální paměť má svá, často velmi složitá, pravidla. Nemá však vkus, zatímco pro individuální paměť je vkus základním principem selekce. *Vkus* se zde objevuje jako poměrně nečekaný, a právě proto velmi důležitý, pojem. Neboť vkus je tím, co individuální paměť má, zatímco digitální ho mít nemůže. Právě vkusem individuální paměť vyrovnává svůj deficit oproti digitální paměti, která ji předstihuje ve velikosti archivovaného obsahu. Digitální paměť stojí na kvantitě, zatímco individuální paměť na kvalitě. Digitální paměť je sice obsažná, ale nevkusná. To není estetický soud, ale konstatování faktů – přistoupíme-li na Vavrečkovu terminologii.

A Vavrečka svou terminologii důsledně vysvětluje: vkus je „nepravidelné síto“, je „to, co tvoří humus lidské paměti“, „primordiální chaos“. Vkus je tím, co „umožňuje existenci tvoření.“ Tento popis velice připomíná popis bažinatého charakteru paměti, jak byl popsán ke konci předchozí kapitoly. Vkus tedy úzce souvisí se samotným charakterem individuální paměti jako takové. Vkus je branou individuální paměti – vpouští i vylučuje; častou vpouští i vylučuje různé aspekty téhož prvku, a následně slučuje různé aspekty různých prvků, přičemž se vše mění a vyvíjí. To má pramálo společného s pamětí digitální, která informace pouze zapisuje a ponechává je zapsané kdesi v nepředstavitelně rozsáhlých databázích, jejichž šíře i hloubka přestává být člověku přístupná – a tedy začíná postrádat smysl. Ne, že by přístup do jakéhokoli místa digitální paměti nebyl pro člověka dostatečně technicky znalého možný – to bez pochyby je. Je možný, ale není smysluplný. Digitálně uložených dat je nesmyslně mnoho. Neprocházejí sítem vkusu. Neprocházejí oním sítem, které je charakterizováno nepravidelností – tedy náhodou, diferencí a složeností. Neprocházejí sítem, které je nejblíže skutečnosti, neboť je ustavičně živé, nedokonalé a inklinující k chaosu. Oproti nim staví Vavrečka tzv. obrazy paměti, což jsou informace, které

prošli nepravidelným sítem vkusu. Primordiální chaos lidské paměti, který je utvářen vkusem, je oním primordiálním chaosem, v němž působí pohyb čisté diference, a jenž tudíž „umožňuje existenci tvoření."

Je to zvláštní s tou hmotou. Na jednu stranu se tahle společnost neuvěřitelně odhmotnila. Ty vztahy jsou virtuální, všechno je takové elektronické. Ale zároveň na té hmotě vlastně hrozně lpíme. Ani jedno není dobré, ani jedno není špatné. Připadá mi to jako zvláštní paradox, že ta virtualizace světa nás zase, ale jakoby divným způsobem, k té hmotě přivádí. Že jí přestáváme rozumět. Že už k tomu nemáme vztah, že je to něco, co jakoby ani nebylo naše. Že se k té hmotě dostáváme oklikou, přes to virtuálno. ARTYČOK, 7.-8. min

Závěrečný citát této kapitoly pochází z Vavrečkova rozhovoru pro Artyčok, internetovou platformu současného umění. Nabízí jakousi syntézu zdánlivého rozporu mezi digitalizací a hmotou, která vyvstala jako problém na předchozích řádcích. Vavrečka vlastně ukazuje dvojí pohyb: společnost se „neuvěřitelně odhmotnila", na druhou stranu ovšem „na té hmotě vlastně hrozně lpíme." Tím se vyjasňuje zejména problém, zda je současné lidstvo zaujato více sférou digitální než hmotnou, a nebo je-li tomu naopak. Odpověď nabídnutá Vavrečkou problém řeší: lidé jsou zaujati digitalizací i hmotou stejnou měrou. S rostoucí digitalizací roste zájem o hmotu. Je to přirozený následek historického vývoje: vždyť samotná digitalizace vznikla skrze vědecký technologický výzkum – tedy rostoucím zájmem o hmotu. Zájem o hmotu (technologický výzkum) vede k digitalizaci, a digitalizace vede zpět k zájmu o hmotu.

Tento zájem o hmotu se neprojevuje pouze jako věda a technologický výzkum. Neprojevuje se pouze jako nárůst materialisticky zaměřeného hédonismu digitalizované civilizace. Projevuje se také jako tendence postmoderního umělce vědomě zkoumat hmotu a její hranice. Tento umělecký výzkum se v některých aspektech velmi blíží výzkumu vědeckému, v jiných aspektech je mu naopak nesmírně vzdálen. Postmoderního umělce se osobně dotýká, že hmotě „přestáváme rozumět", že už k ní „nemáme vztah." Snaží se porozumění a vztah mezi člověkem a hmotou obnovit. *„Často se dokonce zdá, jakoby si věda a umění vyměnili úlohy: věda se velmi často inspiruje* životem *(nezvratnost času, stavy blízké nerovnováze, paměť systému a tvořivost přírodních procesů), zatímco umění stále více těží z možností nových médií (video-art, počítačové umění, instalace „řízené" počítačem, akce uskutečňované prostřednictvím internetu.)"*[67]

Za zmínku zde stojí dva projekty, kterých se Vavrečka aktivně účastnil. Prvním z nich je film *Sedm uší zvířetníku* (2007)[68], natočený autorskou dvojicí Viola Ježková – Ondřej Vavrečka. Film je vlastně záznamem výzkumné akce, kdy na sedm různých míst v

---

[67] *PETŘÍČEK, str. 18*

[68] Film je volně dostupný ke shlédnutí na: http://dafilms.cz/film/8374-sedm-usi-zviretniku/

Praze umístili Vavrečka a Ježková hudební nástroj theremin,[69] který funguje, velmi jednoduše řečeno, na základě pohybu objektů v jeho okolí. Vznikla tak zvuková stopa – *otisk pohybu*, jenž v době výzkumu probíhal na daných místech Prahy v těsné blízkosti thereminu. Obrazová stránka filmu zaznamenává umisťování thereminu, blízké okolí místa i osoby pohybující se v blízkosti thereminu (a tím vytvářející zvukovou stopu.) Obrazová i zvuková stopa zaznamenávají rovněž některé reakce na nezvyklé zařízení umístěné na nezvyklém místě k nezvyklým účelům. Film *Sedm uší zvířetníků* je tedy vlastně výzkumným projektem, který zkoumá souvislost mezi pohybem hmoty a utvářením zvuku. Odrážejí se v něm zde probíraná témata, jako např. otisk nebo náhoda.

Dalším výzkumným projektem, dotýkajícím se tématu hmoty a jejích hranic, je *Imagosféra.* Jde o výzkumný mezioborový studentský projekt Centra audiovizuálních studií FAMU z roku 2013. *„Ve své fyzikální podstatě označuje imagosféra elektromagnetické vlnění ve spektru kmitočtů mezi 300 MHz a 6 Ghz, určené ke komunikaci mezi přístroji, případně mezi strojem a člověkem.“*[70] Výzkum takzvané „imagosféry“ probíhal pomocí zařízení v podobě plechové bedny (tzv. *imagografu*), v níž bylo umístěno několik obrazovek a kabelů; z horní části bedny vystupovala anténa. Tento imagograf nosili výzkumníci (podle fotografií konkrétně Ondřej Vavrečka) na zádech a chodili s ním po Praze. Specifikem projektu *Imagosféra* je zejména jeho balancování na hranici mezi vědou a fikcí. *„Vnímáme imagosféru jako symbolický a zároveň reálný fenomén a je součástí a důsledkem technocivilizace a zároveň i symptomem její křehkosti. Vycházíme z předpokladu, že imagosféra má významný vliv na lidské chování i na celkové prostředí.“*[71] Existence tzv. elektrosmogu a dalších obdobných fenoménů je vědecky prokázaným faktem; u těch však výzkumníci imagosféry nekončili. Jejich akce byla rovněž živým vstupem umělců do veřejného prostoru. Měla, domnívám se, upozornit společnost na existenci vlivů, které nejsou viditelné pouhým okem, a přesto je jejich existence vědecky potvrzená, nebo alespoň možná. To, do jaké míry samotný imagograf byl schopen tyto vlivy exaktně zaznamenávat, je podle mého názoru diskutabilní. Projekt *Imagosféra* se pokusil poukázat na tenkou hranici mezi vědou a uměním; zejména pak tam, kde se umělec věnuje výzkumu hmoty a polo-hmotných jevů, jakými jsou vibrace, záření a vlny.

Závěrem této kapitoly tedy lze říci, že člověk současnosti je tvorem digitálním i hmotným. Úkolem umělce i postmoderní filosofie by měl být výzkum obou těchto fenoménu uvnitř širšího kontextu lidského poznání a prožívání. Postmoderní fenomén

---

[69] Metodu, jakou byla dotyčná místa volena, objasňuje Vavrečka ve své emailové zprávě z 10. 3. 2016: *„Zajel jsem do Ondřejova, tam do knihovny, tam našel krásnou mapu našeho hvězdného nebe. Je na ní 7 souhvězdí zodiaku. To nebe jsem nastavil 21. lednem na sever – předpokládané narození Anežky České. Obkreslil na mapě Prahy („My žijeme v Praze...“) její hranice a vepsal do nich co největší kruh. Tím kruhem je nebe. A hlavní hvězdy sedmi souhvězdí zodiaku určily místa natáčení a sbírání zvuků.“*

[70] http://imagosfery.iim.cz/

[71] http://imagosfery.iim.cz/

stírání hranic, zde zejména mezi uměním a vědou, se ukazuje jako pozitivní kvalita, umožnující syntézy, překonávající domnělé dichotomie jako „hmotné–nehmotné“ atp., a tím vlastně harmonizující lidský život do smysluplného celku, který nijak nepopírá jinakost a mnohost.

2.4. Diagram

Úzkou souvislost s archivem má i diagram. Jde o téma, které při studiu Vavrečkových prací i postmoderní filosofie není možné přehlédnout. Diagram je v podstatě další z mnoha podob archivu, neboť je jakýmsi náčrtkem skutečnosti – je úložištěm otisků našeho vidění skutečnosti (zde zejména skutečnosti prostoru umělecké tvorby.) Jde ovšem o archiv, pro nějž je charakteristické spíše utváření skutečnosti, než její zaznamenávání. Vavrečkův diagram je vlastně plán díla. Je přenesením pracujícího umělcova vědomí do formy čar, obrazců, vektorů, sítí, poznámek a čísel. Je živým záznamem tvořící mysli, je počátkem vznikajícího díla.

Když jsem se poprvé setkal s Vavrečkovými diagramy v jeho *Bakalářském cyklu Coagula*, zapůsobilo to na mě nesmírným ohromením. Pohled na množství čar, vektorů, obrazců, čísel, poznámek, map a dokumentů na desítkách stránek bylo pro mě vstupem do úplně nového prostoru. Dojem, kterým na mě diagramy zapůsobily, bych neváhal označit, mohu-li užít teologických výrazů, jako kombinaci mysteria tremenda a mysteria fascinans. Úchvatné a současně zcela cizí prostředí – takový je svět diagramů *Bakalářského cyklu Coagula*. Prvek chaosu, inklinující k chaosu naprostému, se tu nerozlišitelně prolíná s prvkem řádu, přísně geometrického a logicko-matematického. Diagram jakožto prostor počátku, kde vzniká tvorba, v sobě obsahuje přibližně rovnoměrně chaos i ratio. Ve své povaze je tedy shodný s povahou individuální paměti. Diagram není ničím jiným, než zápisem procesu individuální paměti, externalizovaným na plochu papíru. „*To znamená, že diagram, který dává vyvstávat jistému souboru vztahů mezi silami, není místem, ale spíše „ne-místem“: je toliko místem mutací.“*[72]

Nejnaléhavějším fenoménem v rámci diagramu, který takříkajíc „bije do očí“, je *čára.* Čáry nejrůznějších délek, tlouštěk, záhybů i směrů jsou nejčastějším jevem ve Vavrečkových diagramech. Čára je, domnívám se, rovněž základem, elementárním prvkem, jakéhokoli diagramu jako takového. „*Ke grafismu čáry tedy teď přistupuje její „diagramatičnost“, protože čára jakožto tah jakoby označuje způsob, jímž lze propojovat body (singularity); vybírá určité body, mezi nimiž se rýsuje, jedny nechává stranou, avšak jiné, a to blízké stejně jako vzdálené, vtahuje do své tendence. A tuto čáru je pak možné (s využitím inspirace deleuzovským používáním slova) označit právě jako diagram.“*[73] Téma čáry, tohoto natolik zásadního fenoménu geometrického a tedy i filosofického myšlení, zůstávalo ve filosofii klasické metafyziky dosti opomíjeno. S nástupem postmoderní filosofie,

---

[72] *DELEUZE, str. 121*

[73] *PETŘÍČEK, str. 125*

a jejího příklonu k teorii umění a k vizualitě, se však téma čáry ukázalo jako téma filosoficky obzvláště nosné. Rozsáhlé stránky svých textů mu věnují Petříček, Derrida i Deleuze. „*Pro Foucaulta má však regularita zcela přesný význam: je to křivka, navzájem propojující singulární body (pravidlo). Přesněji, vztahy mezi silami určují singulární body, takže diagram je vždy emisí singularit.*“[74] Petříček i Foucault (prostřednictvím Deleuze) říkají totéž: diagramatická čára je emisí singularit. Tedy povaha čáry v diagramu je vždy souřadnicová. Čára propojuje body a ustavuje mezi nimi vztahy. Vznikají tak sítě, které pak umělec otiskuje do procesu tvorby.

Tuto pomocí čar vytvořenou diagramatickou síť můžeme označit jako *rastr*. Právě rastr je prostředkem, skrze nějž se diagram (archiv) otiskuje do umělecké tvorby (skutečnosti). Exemplárním příkladem tohoto procesu je popis vzniku snímku *Promítač Adalbert Levý*, který je součástí filmové tetralogie *Bakalářského cyklu Coagula*. Vavrečka ve své bakalářské práci říká:

V nepřebernosti jevového světa jsem si vybral místo jménem spojené se Slovem a názvem naznačující svérázný výsledek promítačovy práce při projekci tohoto, druhého slova. Levý Hradec. […] Tam jsem nalezl materiál k fylmu, neřád, kterému jsem vtiskl Logos pletacího vzoru dámského svetru společnosti Styl a Platónových kruhů. Tím je určená primordiální dvojice *promítače adalberta levého:* SVĚT/SVETR. Souběžnou, sekundární dvojicí je dichotomie/paralelismus MUNDUS/MUNDÚR.
COAGULA, str. 19

Vavrečka udělal to, že jako základní rastr, na jehož základě poté natáčel v okolí Levého Hradce snímek Promítač Adalbert Levý, si zvolil vzor dámského svetru z časopisu o pletení, který zakoupil ve stánku na Smíchovském nádraží.[75] Vavrečka si je vědom důležitosti rastru jako takového. Jedná-li se o rastr převzatý z pletacího vzoru dámského svetru, či od Platóna, není příliš významné. Významný je vztah mezi rastrem („svetr“, „mundúr“) a skutečností („svět“, „mundus“) – vztah, který v sobě obsahuje jak prvek jinakosti, tak prvek setkání. Vavrečka si je tohoto zvláštního vztahu vědom, když hovoří o „dvojici dichotomie/paralelismus.“ „*Foucaultův popis je inspirativní, protože není triviální: slov „řád“, „kód“ a „mřížka“ používá tak, abychom si uvědomili, že teprve mřížka, která se jako rastr klade přes to, co vidíme kolem sebe, dává vyvstat věcem tak, že pro nás mají smysl, a že tento „kód“ je v různé míře kulturně a historicky specifický.*“[76] Foucaultův popis, vysvětlený Petříčkem, Vavrečka prakticky uskutečnil ve své umělecké tvorbě. Použil rastr (pletací vzor dámského svetru) a na jeho základě vytvořil síť záběrů a jejich kombinací, čímž vzniklo umělecké dílo – *Promítač Adalbert Levý*. To, že „tento kód je v různé míře kulturně a historicky specifický“ jen podtrhuje a dovysvětluje onu určitou kuriozitu Vavrečkova výběru

---

[74] *DELEUZE, str. 112*

[75] Viz obrazová příloha.

[76] *PETŘÍČEK, str. 70*

rastru. Umělecká kultura a osobní historie dovedli Ondřeje Vavrečku k této volbě, která se ukázala být správnou, neboť z ní vyvstal smysl – umělecké dílo.

Dalším významným prvek, které lze objevit ve Vavrečkových diagramech, je *mapa*. Pomocí čáry vznikl rastr a tento rastr může nabít specificky tvořivé funkce, je-li přiložen na mapu. Nejen, že sám rastr jako takový můžeme považovat za svého druhu mapu. To bezpochyby ano. Vavrečka však mnohem raději pracuje s tvořivou kombinací – se setkáním rastru a mapy. „*Čo je to mapa? Alebo správnejšie by bolo povedať: čím chce byť mapa? Nepochybne reprezentáciou nejakého výseku Sveta. Mapa nie je a nemôže byť zrkadlovým obrazom reality, funkciou mapy je referovať k tomuto výseku, avšak spôsobom, ktorý je arbitrárny a ktorý si nekladie za úlohu zblížiť Svet so sebou samým.*“[77] Vavrečka používá mapu jako svobodný nástroj tvorby. Cílem jeho mapy není být „zrkadlovým obrazom reality“, ale naopak prostorem svobodné tvorby, kdy překrytím rastru a mapy vzniká diagram uměleckého díla. Nejjasněji se tato tvůrčí metoda uplatnila při vzniku filmu *Sedm uší zvířetníku*, kdy Vavrečka překryl mapu Prahy mapou hvězdné oblohy (rastrem.)[78] Na základě vzniklého útvaru, fúze mapy (Prahy) a rastru (hvězdné oblohy), poté volil místa natáčení. Dalším dílem, ve kterém sehrála klíčovou roli mapa, byl snímek *A bez poskvrny putuje.*[79] Ten vznikl jako záznam cesty autem okolo Prahy z Roztok do Stodůlek. Základní mapou byla opět geografická mapa Hlavního města. Co však bylo rastrem? Rastrem byla trasa jízdy. Zda byla tato trasa (rastr) zakreslena do mapy před tím, než byla jízda vykonána, nebo poté, není důležité. I v případě *A bez poskvrny putuje* zde dochází k setkání rastru a mapy, byť jiným způsobem, než v případě *Sedmi uší zvířetníku*. V případě *Sedmi uší zvířetníku* dochází k úplnému překrytí rastru a mapy (čímž jakoby vzniká nová, diagramatická mapa), v případě *A bez poskvrny putuje* dochází pouze k jakémusi doteku, jemnému otisku rastru v podobě čáry do mapy. I tato mapa je však již rastrem potištěna a stává se tedy mapou diagramatickou, novou, tvůrčí.

Posledním tématem, které není možné v souvislosti s diagramem opomenout, je vztah diagramu k *diferenci*. Diagram jakožto bytostný prostor tvorby, jakožto počátek uměleckého díla, je právě oním místem, kde působí pohyb čisté diference, rozkládající nerozlišené struktury primordiálního chaosu a skrze toto rozlišení umožňující skládání smysluplného díla. „*A konečně, aktualizace-integrace je diferenciací: ne proto, že by aktualizující příčina byla suverénní Jednotou, ale naopak proto, že diagramatická multiplicita se může aktualizovat a diferenciál sil integrovat pouze přijetím divergentních cest, rozštěpením do dualismu, sledováním linií diferenciace, bez nichž by vše setrvávalo v rozptýlení neuskutečněné příčiny.*“[80] Právě rozptýlení neuskutečněné příčiny je tím, co

---

[77] *MICHALOVIČ, str. 23*

[78] Viz Obrazová příloha.

[79] Viz Obrazová příloha.

[80] *DELEUZE, str. 59*

diagram působí. Vidíme tedy, že diagram není pouze jakýmsi náčrtem, který má umělci pomoc se orientovat ve vlastním myšlení. Je živým prostorem tvorby, kde dochází k rozptylu původních nerozlišených struktur a ke vzniku samostatných prvků, s nimiž je možná smysluplná práce. Šlo by rovněž říci, že původní umělcovo tušení o tom, co chce tvořit, nabývá v diagramu konkrétních kontur. „*Diagram je tedy vysoce nestabilní či fluidní, neustále mísí látku a funkce způsobem, který vyvolává změny.*“[81] Tato nestabilní a fluidní povaha diagramu je právě tím, co z něj činí oblast obzvláště vhodnou pro působení diference, složenosti a zejména náhody. Tato nestabilní a fluidní povaha diagramu rovněž poukazuje k již zmíněné paralele mezi diagramem a individuální pamětí. Diagram je živým záznamem tvořící mysli. „*Nefunguje nikdy proto, aby reprezentoval předem existující svět, nýbrž vytváří nový druh reality, nový model pravdy.*“[82] Diagram není obrazem skutečnosti, ale prostorem, v němž je skutečnost utvářena. Je prostorem počátku utváření skutečnosti. Je „ne-místem“, ve kterém individuální paměť může potkat sebe samu a uvědomit se jako vědomý tvůrce skutečnosti.

3. OBRAZ

Třetím okruhem, tématicky završujícím tuto práci, je obraz. Hovořím-li o filmové tvorbě, je-li subjektem mého bádání filmař, nemohu se tomuto tématu vyhnout. Pohyblivý obraz je tím, co charakterizuje filmu. Filmové umění se tak nápadně přibližuje skutečnosti právě skrze svůj charakter pohyblivého obrazu. Obraz je tím, co korunovalo film onou gloriolou, díky které se

---

[81] *DELEUZE, str. 55*

[82] *DELEUZE, str. 55*

stal a nadále zůstává natolik přitažlivým pro tak velké množství lidí. Obraz je totiž něco, co má co do činění se skutečností samou. Stejně tak jako diference a archiv. U obrazu je toto spojení však ještě jasnější. Působení obrazu je přímé, zjevné. „*Obraz, zjednodušeně řečeno, je způsob, jímž si před-stavujeme svět, to, čemu říkáme skutečnost, a tedy to, co vidíme, když otevřeme oči.*“[83] Obraz nás obklopuje vlastně neustále – je jím obraz světa. Sám obraz světa se skládá z mnoha obrazů, např. z obrazů, které vytvořil člověk-tvůrce.

Zabývat se tvorbou Ondřeje Vavrečky znamená zabývat se obrazy. Nejen skrze pozorné sledování filmů, ale také při četbě teoretických textů. Zatímco v *Bakalářském cyklu Coagula* je téma obrazu ztělesněno především v diagramech, *Kinematograf* se již tématikou obrazu zabývá explicitně – vedle složenosti a paměti je třetím klíčovým tématem tohoto Vavrečkova textu. V oddíle o obrazu se tedy zaměřím zejména na *Kinematograf* a budu z něj vstupovat do jiných oblastí Vavrečkovi tvorby, stejně tak jako do reflexe obrazu v postmoderní filosofii, zejména u Miroslava Petříčka.

3.1. Obraz uzavřený

Tradičně se změna velikosti filmového obrazu popisuje jako rozšiřování formátu. Obraz zprvu byl „úzký“ (4:3). Pak s příchodem zvuku a následně konkurenčním bojem filmu s televizí, která se zrodila též s „úzkým“ formátem, dochází k „rozšiřování“ obrazu. Stejný pohyb se opakuje u videoformátů. Z původního (4:3) se stal „široký“ (16:9).
KINEMATOGRAF, s. 7

To, čím Vavrečka začíná svou analýzu obrazu, není popis nějakého ideálního stavu obrazu, jeho domnělé „podstaty“ či „esence“. Počátkem zkoumání obrazu je naopak moment jeho proměny. „Změna velikosti filmového obrazu“ je moment od kterého je třeba začít, protože je to moment významný. Původní filmový obraz měl formát (rám) v poměru 4:3. Tento filmový obraz je původní ve smyslu historickém i ve smyslu autentičnosti jeho působení. Vavrečka píše, že *„už Edison s kameramanem Dicksonem věděli, že zorné pole lidského oka odpovídá obdélníku v poměru 4:3,075.“*[84] Poměr 4:3 je tedy vlastně člověku přirozený. Vystihuje vizuální vztah člověka ke skutečnosti. 4:3 je rám původní, fyziologický, smysluplný.

Avšak: v dějinách kinematografie (a obecně vizuální tvorby) dochází k proměně. Tato proměna bývá označována jako „rozšiřování formátu.“ Jde o proces, kdy původní formát 4:3 je nahrazen formátem 16:9. Rozdíl mezi těmito dvěma formáty je zjevný již při pohledu na jejich matematické poměry. Poměr 4:3 vyjadřuje elementární vztah pravidelného čtyřúhelníku a kruhu, o kterém byla řeč v kapitole o složenosti. Tento vztah vystihuje složenou povahu skutečnosti. Je proto vztahem a poměrem, formátem a rámem vhodným pro autentickou uměleckou tvorbu. Naproti tomu formát 16:9, charakterizující dnešní kina a televize, je disharmonický a nevyjadřuje žádný poměr, který by měl vztah k

---

[83] *PETŘÍČEK, str. 36*

[84] *KINEMATOGRAF, s. 7*

povaze skutečnosti. První číslo vzniká součtem 8 + 8, druhé číslo je však devět. Zbývá tu jednička (8 + 1 = 9) , která nesmyslně přebývá. Tato jednička navíc, obsažená v devítce, poukazuje na ne-přirozenou a ne-skutečnou povahu dnes převládajícího formátu 16:9.

Otázka formátu (rámu, tedy vnitřního poměru, vztahu obrazu k sobě samému) není banální, ale zásadní, neboť *„obraz se zajisté vztahuje ke skutečnosti, ale nikoli z vnějšku, nýbrž nějak zevnitř: obraz je skutečný stejně jako cokoli jiného, s čím se v našem světě setkáváme, a současně je aktivní reflexí tohoto světa.“*[85] Obraz je tedy nejen součástí tohoto světa, ale je dokonce prostorem jeho reflexe – tedy i jedním z prostorů jeho utváření. Vavrečka všechny své snímky točí ve formátu 4:3. Jedině v tomto formátu jsou jeho snímky prezentovatelné a srozumitelné.

Důvodem pohybu rozšiřování formátu není, aby divák viděl více. Důvodem je nechat divákovi *uniknout* více obrazové plochy: otáčíme hlavou, zaměřujeme svou pozornost vlevo či vpravo, protilehlou část obrazů vidíme pouze periferně. S rozšiřováním obrazu roste moc nad divákem: čím více nevidím, tím více mě obraz přesahuje.
KINEMATOGRAF, s. 7

Co je však důvodem oné proměny formátu ze 4:3 na 16:9? Původce rozšiřování formátu není jasně označen, pozorný čtenář však tuší, že se za ním skrývá skupina, se kterou jsme se setkali již v oddílu o archivu. Tuto skupinu Vavrečka nazývá „ti, kteří chtějí disponovat mocí.“ Zatímco filmař a každý autentický umělec usiluje o koncentraci pozornosti diváků, „těm, kteří chtějí disponovat mocí“ jde zřejmě o cosi opačného: chtějí rozptylovat pozornost diváků. Snahou je, aby obraz přestal být pro diváka uchopitelný a smysluplný. Jde o to, aby diváka přesahoval – nikoli však svou ideou, nýbrž svou mocí.[86] Proměna formátu na 16:9 se snaží diváky rozptylovat. Na druhou stranu se je však rovněž snaží přitahovat. Snaží se diváky zaujmout. Cílem tohoto zaujetí však není jeho kvalita, nýbrž kvantita zaujatých. Důvod? *„Obdélník* [tedy obraz ve formátu 16:9 – pozn. M. Č.] *je více a více do šířky nacpán platícími diváky.“*[87] Zatímco umělec pracující s formátem 4:3 sleduje cíle filosofické, technická moc pracující s formátem 16:9 sleduje cíle pragmatické.

Čím však formát 16:9 tak rozptyluje? Důvodem je především to, že „část obrazů vidíme pouze periferně“. Formát 16:9 je širší než přirozené zrakové pole člověka. Divákovi tedy vždy něco uniká, vždy se něco odehrává na periferii vnímání. Divák nevidí vše – obraz ho přesahuje, poutá jeho pozornost, a současně ji rozptyluje. Obraz 16:9 je tedy vždy do nějaké míry nesrozumitelný, a proto vždy, alespoň trochu, nesmyslný. Je však nesmírně mocný; jeho působení je tak silné právě proto, že jde proti přirozenosti lidského zraku. Obraz sám si vynucuje úhel pohledu. *„Je způsob vidění obrazu, úhel pohledu, který si obraz sám*

---

[85] *PETŘÍČEK, str. 21*

[86] Můžeme také říci, že „těm, kteří chtějí disponovat mocí“ nejde o přesah *filosofický*, nýbrž o přesah *kultický.*

[87] *KINEMATOGRAF, s. 8*

vynucuje, součástí obrazu? A pokud ano, je stejně reálný jako obraz? V otázce lze dokonce pokračovat: nelze stejným způsobem mluvit i o skutečnosti? Nezahrnuje i ona úhly pohledu, jimiž může být viděna a jichž by potom bylo bezpočtu?"[88] Úhel pohledu na obraz je tedy i úhlem pohledu na skutečnost. Člověk navyklý na úhel pohledu 16:9 se podobným způsobem začíná dívat i na svět – jako na nesrozumitelný a přitom neodbytně přitažlivý. Tato proměna lidského vnímání však nemůže být nikdy úplná, neboť člověk je k úhlu pohledu 4:3 neustále nucen přirozeností svého zraku při pohybu ve fyzické skutečnosti. Vidět 4:3 znamená vidět smysluplný celek složenosti světa. Skutečnost ve formátu 16:9 je skutečností periferního (ne)vidění, je těkavým žitím beze smyslu. Moc a nevědomost splývají v nerozlišené jednotě působení neautentických obrazů.

Kvůli rozšíření formátu na 16:9 dochází k snadnějšímu splývání – nikoliv však propojení – obrazu a skutečnosti. „*A vzniká obtížná otázka, jak rozlišit obrazy a skutečnost, kde leží hranice, která je odděluje.*[89] Tato otázka nevyvstává u obrazů ve formátu 4:3, neboť tam je hranice jasná – rám obrazu. Proto se filmy ve formátu 4:3 mohou propojit se skutečností na hlubší úrovni – na úrovni smyslu. Oproti tomu obrazy ve formátu 16:9 pouze splývají s realitou, přičemž smysl uniká. Vidíme tedy, že základní povaha obrazu je definována jeho rámem. Obraz nemá žádnou „podstatu" nebo „esenci" – jediné, co jej definuje, je jeho rám, formát. „*Věc, a tedy ani obraz, ani skutečnost sama, ani cokoli jiného, není* z tohoto pohledu *definována svou podstatou, kterou si nejčastěji představujeme jako určitý vnitřní princip, vymezující, čím to či ono je anebo být může, aniž by přestalo být samo sebou, nýbrž mnohem spíše je vymezena* limitou *či* limitami, *přičemž limita je to, čeho dosažením se daná věc* zhroutí."[90]

Velice působivou technikou, jak eliminovat „moc obrazů", je zapojení interaktivity do jejich produkce. To je však jen další lstí, kterou nám nasazuje průmysl psí hlavu. Zdání svobody, které spočívá v tom, že se domníváme, že můžeme změnit cosi v programu interaktivního díla. Přistoupením na interakci ale nemůžeme změnit program, jen splnit jednu či více z jeho možností.
KINEMATOGRAF, s. 9

V současné době se často setkáváme s fenoménem interaktivity – ať už na uměleckých výstavách či v naučných centrech pro děti. Ve skutečnosti i obrazovka mobilního telefonu či tabletu je svého druhu interaktivní obraz. Tato interaktivita se zdá lákavá. Zdánlivě obraz oživuje a zdánlivě dává divákovi svobodu. Svobodu přestat být pouhým divákem a stát se spolu-tvůrcem. Interaktivita je simulací tvorby. Svoboda, kterou nabízí, je však „lstí" – je iluzorní. Svoboda interaktivity je zdánlivá, protože neumožňuje svobodně tvořit. Relativní svoboda interaktivity vždy stojí na již předem daném programu. Člověk ve skutečnosti pouze

---

[88] *PETŘÍČEK, str. 15*

[89] *PETŘÍČEK, str. 36*

[90] *PETŘÍČEK, str. 23*

vybírá z mnoha možností, jejichž počet je však omezený a předem daný. Za zdánlivou svobodou interaktivity se skrývá neosobní monolit programu.

Interaktivita je falešná hra moci, snažící se oživit své neautentické obrazy a učinit je zajímavějšími. Tím nechci říci, že interaktivita jako taková je špatná. Interaktivita má i své kladné stránky, zejména didaktické. Musí však být provozována s vědomí, že není svobodou, ale pouze rozsáhlým polem předem daných možností, ve kterém se člověk může pohybovat. Interaktivní obraz může mít vysokou hodnotu *pedagogickou*, jeho hodnota umělecká je ovšem nulová. Interaktivní program má pevně dané hranice, které tvořivá individuální paměť nemá.

Divné je, že nás obrazy nutí mít pořád otevřené oči. U nás byl v padesátých letech zázrak vidění na dálku, televize. Zázrak, že stiskneš tlačítko a vidíš to tam. Na dálku. Spuštění toho stroje bylo právě to zázračné. Dneska si myslím, že je to naopak. Že je krásné, když to člověk může vypnout. Když tam obraz není. A člověk hledá obrazy jinak. Já si myslím, že teď by měla nastat doba vypínání.
ARTYČOK, 8.-9. min.

Fakt, že technické obrazy, zejména ve formátu 16:9, nutí mít otevřené oči, je autentickou životní zkušeností. Je reflexí situace, kdy se člověk nachází před televizí (16:9) ve které běží pořad, který ho vůbec nezajímá, a přesto na televizi upřeně hledí, neschopen se odtrhnout. To je živá zkušenost. Je to zvláštní moc pohyblivý obrazů obecně, že nutkají kolemjdoucí k pozorování. Je to způsobeno zřejmě tím, že připomínají realitu.

Vavrečka v rozhovoru pro *Artyčok* hovoří o situaci v Československu 50. let, kdy byly zaváděny první televize. Pohyblivý obraz v domácnosti byl pro lidi tehdejší doby pochopitelně „zázrak“. Televize a masové rozšíření pohyblivých obrazů je záležitostí velice mladou – ve srovnání s jinými médii (např. písmo) je to vlastně úplná novinka. Její expanze však probíhá nesmírně rychle. Dostáváme se do nové situace. Nastává doba, kdy „je krásné, když to člověk může vypnout.“ Člověk-tvůrce vypíná to, co ještě před historicky nepatrnou dobou (šedesáti lety) bylo považováno za „zázrak“. Člověk-tvůrce, např. filmař, se rozhoduje „hledat obrazy jinak.“ Jde o návrat k autentičnosti; návrat k k živé skutečnosti, k fyzickému (přirozenému) prostředí. Prostředí, v němž pracuje filmař. Pohyblivý obraz v domácnosti nepotřebuje, neboť sám pohyblivé obrazy vytváří.

A nezůstává pouze u tohoto kroku, kterým jde vědomě proti proudu historického pokroku. Dokonce vyzývá ostatní, aby tak učinili: „Já si myslím, že teď by měla nastat doba vypínání.“ To, co navrhuje Vavrečka, je myšlenka, která je v prostředí české postmoderní reflexe problematiky technických obrazů už jistou dobu v kurzu. Jejím velkým propagátorem je již výše zmíněný Ladislav Šerý, který ve své *Laserové romanci 3*[91] vyzývá v zájmu zachování autentičnosti lidského člověka k veliké civilizační oběti – ke vzdání se určitých výdobytků, zejména pak technických obrazů; k zastavení nebo alespoň zpomalení pokroku. Šerý však jedním dechem dodává, že taková možnost je neuskutečnitelná; již je

[91] Citace z Šerého *Laserová romance 3* jsou páteří Vavrečkova snímku *Ultimum Refugium* (2011).

pozdě. Vavrečka tento pesimismus nesdílí. Nejen, že věří v možnost změny, nýbrž dokonce hovoří tak, jakoby změna již začala, jakoby již probíhala. „A člověk hledá obrazy jinak.“ Mluví v přítomném čase a tím ukazuje naději. I kdyby lidstvo jako celek odmítlo tuto civilizační oběť k záchraně autentičnosti lidského člověka, vždycky ji může učinit lidský člověk jakožto individuální jedinec.

Tato kapitola se jmenuje „obraz uzavřený“. Jaký je tento obraz? Je to právě ten obraz, který nutí člověka mít oči otevřené. Jsa sám uzavřený, nutí diváka – i náhodného kolemjdoucího – otevřít oči. Jeho uzavřenost je natolik skandální a zjevná, že nutí k zpozorování. Toto nutkání se však mnozí naučili vnímat nikoli jako reakci na skandálnost uzavřeného obrazu, nýbrž jako zábavu. Obraz prochází postupným procesem uzavírání: nejprve proměnou formátu na 16:9, poté zavedením interaktivity a nakonec ústí do definitivní, totální uzavřenosti, kdy se obraz staví zcela proti člověku a vyděluje se ze skutečnosti.

Tuto situaci výstižným, až alarmujícím, způsobem ilustruje zdánlivě nevinná scéna z Vavrečkova filmu *Mezi námi*. Hlavní hrdina Boris spolu spolu s archetypální postavou „moudrého dědečka“ vcházejí do galerie a prohlížejí si fotografii „Borisovy holky“. Přitom řeší, zda to znamená, že jde o fotku, na níž *je* „Borisova holka“ zobrazená, nebo o fotku, jíž je „Borisova holka“ *autorkou*. Boris ani „moudrý dědeček“ nedojdou v tomto ohledu k žádnému jasnému závěru. To je samo o sobě zvláštní. Důležitější je však způsob, jakým je scéna natočena: fotka, kterou oba protagonisté zblízka pozorují a hodnotí, je objektiv kamery. Scéna je tedy natočena jakoby z vnitřku pozorované fotografie (obrazu). To je filmařsky nápadité, především je to ale zpráva o nové situaci ve vztahu obrazu a člověka.

Tato scéna ukazuje moment totální uzavřenosti obrazu, kdy lidé hledí na obraz, ale nikoli do obrazu – nerozumějí mu, nedokážou se shodnout na tom, co vlastně zobrazuje – zatímco obraz sám je pozoruje. Obraz je vydělen z živé skutečnosti, je vůči ní zcela vnější – to je to, co naznačuje tato scéna, v níž obraz pozoruje vnější skutečnost, kdy vnější skutečnost, včetně živých lidí, se stává obrazu obrazem. Tato scéna z filmu *Mezi námi* je ukázkou bodu nejhlubšího ponoru v procesu uzavírání obrazu, bodu vzájemného odcizení obrazu, člověka a světa.

Obraz je nesrozumitelný, nejsme schopni se na něm dohodnout. Nikoli na tom „co znamená“ – to je věc individuálního výkladu. Protagonisté scény však nejsou schopni se dohodnout ani na tom, co na obrazu vůbec je nebo není. Obraz tu má navrch nad člověkem, nikoli naopak. To připomíná Deleuzův pojem *panoptismu*, zmiňovaný v oddíle o archivu. *Mezi* člověkem a obrazem není vůbec žádný vztah – pouze se navzájem sledují. Je to moment čisté diference, ve které ještě nezačal proces složenosti. Moment, kdy se všechny původní struktury rozpadly a nové doposud nevznikají. Moment dna, od kterého je třeba se odrazit. Je třeba obraz otevřít. Je třeba otevřít se obrazu. Tato smysluplná situace však může nastat pouze pokud se mezi obrazem, člověkem a světem obnoví *vztah*.

3.2. Obraz otevřený

Klíčem k rozřešení nastalého problému bude náhled do specifického typu obrazů – obrazů *středověkých*. Tento pohled vede Vavrečka napříč linií historického času, ale především do nitra obrazů samých. *Kinematograf* používá středověkých obrazů, zejména ruského ikonopisu, jako prostředku k demonstraci povahy otevřeného obrazu i procesu jeho otevírání. V závěru této kapitoly rovněž nahlédneme v jak úzkém vztahu je středověký obraz k autentickému obrazu filmovému.

Středověkým obrazům vnucujeme – právě pod vlivem perspektivní nápodoby skutečnosti počatou v renesanci – prostor, který jim není vlastní. Uniformní prostor, kam se naskládají předměty. Prostor, který umožňuje měření vzdálenosti. Prostor adresy.
KINEMATOGRAF, s. 21

Ať už si pod pojmem „středověký obraz" představíme cokoli – ikony Theofana Řeka, Andreje Rubleva anebo Vyšebrodský cyklus – spojuje je především jeden rys: jinakost. Jinakost vůči spotřebním technickým obrazům, kterými jsme obklopeni dnes. Jinakost středověkého obrazu je nepřehlédnutelná. Středověké obrazy a ikony totiž neuvažují v rozvrhu našeho třídimenzionálního geometrického světa. Středověký obraz se nesnaží, na rozdíl od spotřebního obrazu, o nápodobu skutečnosti. Středověký obraz usiluje o sdělení smyslu, o sémantickou interpretaci skutečnosti, o oslovení diváka.

K tomu aby divák mohl být obrazem osloven, musí být na toto oslovení připraven, uschopněn. Již tím se středověký obraz liší od uzavřeného obrazu spotřebního. Ten neklade na diváka žádné nároky. Naproti tomu středověký obraz bývá vysoce náročný. Aby se nám tedy obraz začal otevírat, potřebuje nejprve naši otevřenost. „*Otevřenost zde však rovněž znamená odstup: distanci jako počínající odpoutání od skutečnosti, jak se ukazuje, ale nikoli odtržení, protože ani konkrétní pojem, ani obraz jako rozvrh myšlenky nejsou abstrakce v pravém smyslu slova.*"[92] Otevírající se (středověký) obraz není abstraktní; je symbolickým sdělením oslovujícím a potenciálně otevírajícím člověka. Člověk začíná svou cestu ke vztahu s obrazem právě z pozice distance, odstupu, odpoutání. Vědomí o jinakosti obrazu, o onom *mezi*, které nás dělí, je počátkem otevírání. Zde překračujeme rovinu diference a vstupujeme do roviny složenosti – překračujeme ono *mezi* a skrze vztah vstupujeme do oblasti smyslu.

Středověký obraz poskytuje prostor, kde nehmotné má možnost se zjevit tomu, kdo se před ním otevírá. Nebo – řečeno z naší strany – my, coby osmyslnění výkladem v prostoru obrazu se můžeme otevřít.
KINEMATOGRAF, s. 21

Otevřený obraz působí na diváka, vyzývá ho k proměně. Jedná se o zcela jiné působení a jinou proměnu, než o jakou šlo v případě obrazu uzavřeného. Uzavřený obraz vytváří mezi sebou a divákem distanci, zatímco otevřený obraz se divákovi otevírá. Otevřený obraz nás neovládá, nýbrž mění. To, co se otevřený obraz (ať už středověká ikona nebo obraz filmový)

---

[92] *PETŘÍČEK, str. 77*

snaží sdělit, se může ukázat pouze „tomu, kdo se před ním otevírá.“ To znamená: vědomě vstupuje do vztahu s obrazem, uvědomuje si hloubku (nikoliv šířku) obrazu – a tím ovšem objevuje i hloubku vlastní. Otevřený obraz nás mění tím, že nás zve, abychom do něj vstoupili.

Pro otevřený obraz je charakteristická právě tato oblast, do níž lze vstoupit – jeho *vnitřní prostor*. Otevřený obraz nejen, že tento prostor má. Daleko výstižnější by bylo říct, že sám *je* tímto prostorem. Při setkání otevřeného diváka s tímto prostorem nedochází pouze ke sledování, k jakému dochází při setkání s obrazem uzavřeným. Dochází k dění – člověk i obraz navazují vztah, otevírají se. *„A řeknu-li, že vidím ten či onen obraz právě jako* obraz*, je to* událost*: obraz mne donutil změnit postoj, skutečnost se ukazuje jinak.“*[93] Prostorovost otevřeného obrazu je tedy sama o sobě probíhající *událostí.*

Svým postavením tyto hlavy vybízí k načrtnutí kruhu nikoli v ploše ikony, nýbrž kolmo k ní. Situace se stává nekompletní, nezavršenou. A to kvůli nám, kteří se, každý sám za sebe jako čtvrtý člen této zamlklé společnosti, ikoně tím, že se na ní díváme, otevíráme. – Ikona se nám otevírá.
KINEMATOGRAF, s. 13

Vavrečka se ve druhé kapitole *Kinematografu* zabývá dějinami zobrazení tématu Svaté Trojice.[94] Svůj exkurz začíná freskou z katakomb na Via Latina v Římě a pokračuje přes několik dalších fresek a mozaiek až k ruským pravoslavným ikonám. Celý vývoj vrcholí ikonou Trojice od slavného ikonopisce Andreje Rubleva.[95] Podíváme-li se na ikonu pozorně, uvědomíme-li si její vnitřní prostor, dojde nám, co má Vavrečka na mysli „načrtnutím kruhu nikoli v ploše ikony, nýbrž kolmo k ní.“ Črtání v ploše obrazu je typické pro obraz uzavřený, který nás nepustí dál než k tomu, co je na obrazovce. Naproti tomu obraz otevřený nám odhaluje svůj vnitřní prostor a umožňuje nám do něj vstupovat – například ideou kruhu. Touto otevřeností pak může vstoupit do obrazu i my sami. I my sami se můžeme stát „členem této zamlklé společnosti.“ Opět se nejedná o žádnou metaforu, nýbrž živý zážitek spolu-účastenství s ikonou, který je možné prožít, budeme-li na ikonu dostatečně dlouho hledět, vnímat její vnitřní prostor a rozumět její symbolice. To vše je možné, dokonce poměrně snadné, vyžaduje to však přeci jen určitou snahu (soustředěnost, čas, porozumění symbolice.) Vidíme, jak se obraz otevřený diametrálně odlišuje od obrazu uzavřeného. Ten člověka nutil k pasivitě, zatímco otevřený obraz ho vyzývá k aktivitě.

Důležitou charakteristikou otevřeného obrazu je i jeho vnitřní složenost. Nepředkládá nám jakousi nerozlišenou jednotu, nýbrž zobrazuje uspořádání a vztahy nejrůznějších prvků, figur, barev, gest atp. Otevřený obraz je plný komplexit, záhybů, poměrů

---

[93] *PETŘÍČEK, str. 24*

[94] Jako odrazový můstek používá příběh o třech poslech, kteří přišli k Abrahámovi při božišti v Mamre. (Genesis, kapitola 18)

[95] Viz Obrazová příloha.

a vztahů. Tudíž je i potenciálně otevřen působení náhody. Prostor znamená složenost, „množství záhybů, explikací a komplikací“, jak víme již z předchozího oddílu.[96] Tento koncept, vycházející z postmoderního myšlení o prostoru a skutečnosti, je současně konceptem, který odpovídal teologické teorii, která byla oficiálním diskurzem Rublevovi doby a kterou se Rublev úspěšně pokusil otisknout do své ikony. Rozrůzněnost a vztahovost jsou tím, co zakládají ortodoxní představu o Trojici jakožto třech samostatných Osobách sdílející jednu přirozenost. Je pochopitelné, že pro tuto teorii se ideálním médiem stala právě kompozice otevřeného obrazu se svým vnitřním prostorem. „*Obraz je složitý celý, jakkoli má čitelnou kompozici a jakkoli třeba líčí nějaký mytologický příběh, který snadno identifikujeme. Má hloubku a díky ní je stále otevřený do hloubky, a proto složitý čili komplexní.“*[97] Právě s touto situací se setkáváme na Rublevově ikoně. Mytologický příběh známe, kompozice se jeví jednoduchá. Přesto odhalujeme obraz jako hluboký, plný možných vztahů a jejich proměn (viz níže.) Můžeme do obrazu vstoupit a účastnit se jeho vztahů a jejich proměn.

Ikona je otevřená: rýsujeme kružnici kolmo k její ploše. To znamená: díváme se *do* obrazu. A tím se ocitáme v úplně opačné situaci, než ve které jsme byli v inkriminované scéně z filmu *Mezi námi*. Situace, kdy se obraz dívá na diváka, byla vystřídaná situací, kdy se divák dívá do obrazu. Tím do něj vlastně vstupuje. Nyní tedy vidíme dva koncové body úsečky, kterou nazýváme fenoménem obrazu. Na jednom konci úsečky je obraz totálně uzavřený, který hledí na nechápajícího člověka. Na druhém konci úsečky je obraz otevřený, který zve člověka ke vstupu a umožňuje mu účastnit se jeho vztahů.

Symbol trojjedinosti není zcela jednoznačný. Ze své podstat ani být nemůže. A nemůže ani *být* v silném, substanciálním slova smyslu. Není sám sebou: je svým trojným rozdělením.
KINEMATOGRAF, s. 24

Vstupem do prostoru obrazu však pohyb otevírání nekončí. Vavrečka tento pohyb sleduje dál, hlouběji, až tam, kde se setkává s bytostnou povahou kinematografie. Je to ostatně tento cíl, jenž „osmyslňuje“ celý ikonografický exkurz *Kinematografu*. Vstoupíme-li totiž do prostoru Rublevovi Trojice s dostatečnou sémantickou znalostí, začneme rozpoznávat, která postava reprezentuje kterou Osobu. Avšak: neexistuje zde jediný, nezpochybnitelný sémantický klíč, podle kterého bychom mohli jednotlivé Osoby identifikovat s úplnou jistotou. Naopak: Vavrečka poměrně rozsáhle vysvětluje, že existuje nejrůznější množství čtení dané ikony, umožňující identifikovat libovolnou z postav ikony jako libovolnou Osobu Trojice. Díváme-li se pozorně na ikonu a přitom postupně střídáme různé sémantické klíče, podle kterých identifikujeme jednotlivé Osoby, dochází k jakémusi vnitřnímu pohybu uvnitř ikony. Čím více se soustředíme, tím více se tento pohyb stupňuje. Přestává být pouze naším představou a všímáme si, že se postavy na ikoně před našimi zraky opravdu začínají pohybovat. *„Právě*

---

[96] *PETŘÍČEK, str. 20*

[97] *PETŘÍČEK, str. 35*

svou jedno-duchou trojznačností, přesouváním významu z figury na figuru podle toho, v jaké vrstvě je „čteme“, se figury před naším mentálním zrakem rozpohybovávají. Při hlubším soustředění se roztáčí dokonce před naším fyzickým zrakem.“[98]

Vidíme tedy, že otevřený obraz je ze své povahy prostorové složenosti obdařen schopností vnitřního pohybu. Již zde si začínáme všímat nezvyklé, nečekané a přece najednou jaksi zřejmé podobnosti mezi středověkým a filmovým obrazem. Tento pohyb, probíhající v útrobách otevřeného obrazu, vylučuje, aby na takový typ obrazu byly uplatňovány pojmy klasické metafyziky. Takový obraz nejen, že nemá „podstatu“ nebo „esenci“, nýbrž dokonce „nemůže ani *být* v silném, substanciálním slova smyslu. Není sám sebou: je svým trojným rozdělením.“ V tomto konkrétním případě jde o rozdělení trojné, obecněji můžeme hovořit o rozdělení vůbec. O rozdělení jakožto smysluplné složenosti, která povstala z diference skrze vztah. Je to právě neurčitost postav na Rublevově ikoně, jejich vzájemný vztah, jejich poměr, co dodává ikoně její umělecký, filosofický, spirituální a filmový rozměr. Otevřený obraz je tedy „*nakonec obrazem dějícího se, nikdy hotového, a přesto setrvávajícího v jakési zvláštní rovnováze, harmonii.“*[99]

Rotace Trojice na Rublevově ikoně je potvrzením výše uvedeného Petříčkova názoru, že obraz je událost. Na ikoně, která se nezkušenému diváku na první pohled jeví jako statická, ve skutečnosti (potenciálně) probíhá neustálý pohyb. Není to pohyb ve fyzikálním slova smyslu, byť je mu až překvapivě podobný. Jde o pohyb sémantický, který není měřitelný vědeckými metodami, ale není ani vysvětlitelný pojmy klasické metafyziky. Je to pohyb, který nutně potřebuje nové roviny interpretace. Proto zde dochází k onomu nezvyklému setkání pravoslavných ikon, postmoderní filosofie a filmového umění. Skrze setkání nezvyklého (tedy složenost) hledá Vavrečka smysluplné osvětlení překvapivého fenoménu, s nímž se v živé skutečnosti setkal tváří v tvář: zdánlivě statický obraz se mu před očima dal do pohybu. Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že tento zážitek nutí člověka k tázání a vede ho k hledání odpovědí v nových horizontech. Vnímání obrazu se při setkání s ikonami a s filmem zcela mění. Obraz není cosi statického, není proti mně stojícím sdělením. Naopak: pohyb, změna, a tedy i diference, složenost a náhoda, jsou tím, co definují obraz – obraz otevřený a smysluplný.

Touto paradoxní rotací vzniká kružnice otáčející se v samých útrobách kinematografie. Mám na mysli rotační závěrky, rotační digitální snímače, rotující kotouče s filmem, kotoučky magnetických pásek, elektromagnetický vychylovač v klasické luminescenční televizi a v neposlední řadě objektiv: jeho broušení by bez rotace nebylo možné. Kinematograf má trojiční kruhovitost vepsanou všude.
KINEMATOGRAF, s. 26

---

[98] *KINEMATOGRAF, s. 24*

[99] *PETŘÍČEK, str. 64*

Zde, na poslední straně *Kinematografu*, Vavrečka dochází až na pomyslné dno hlubiny otevřeného obrazu. Rotace Trojice na Rublevově ikoně je totožného charakteru s rotací „otáčející se v samých útrobách kinematografie.“ Těmito útrobami kinematografie není cosi abstraktního, nýbrž zcela konkrétní věci obklopující filmaře v jeho fyzické skutečnosti: „rotační závěrky, rotační digitální snímače, rotující kotouče s filmem, kotoučky magnetických pásek, elektromagnetický vychylovač v klasické luminescenční televizi a v neposlední řadě objektiv.“ Všechny tyto technické náležitosti jsou nutnou součástí kinematografického procesu. Filmař s nimi při své práci přichází do styku (ať už přímo či nepřímo.) Zná je, jsou součástí jeho živé skutečnosti, jsou částí jeho života. Všechny tyto rotační útvary utvářejí technický pohyb, který umožňuje záznam pohyblivého filmového obrazu.

Filmový obraz je tedy bytostně obrazem otevřeným. Jeho otevřenost znamená autentičnost. Napříč více než šesti staletími propojuje umělecké průkopníky a inovátory, jakými jsou Andrej Rublev a Ondřej Vavrečka, právě poznání vnitřního pohybu obrazu. Nejde o nic většího ani o nic menšího než o reflexi živé skutečnosti, kterou prožíváme jako pohyblivý obraz. Rublev a Vavrečka volí, pochopitelně, odlišnou techniku, jak vytvořit obraz, který by zobrazoval tento autentický pohyb – jak vytvořit otevřený obraz. Rublev vzhledem ke své době, jejím technologiím i teologickému diskurzu, zvolil metodu matematicky propracované kompozice a sémantické hloubky a mnohoznačnosti. Vavrečka používá metodu více současnou, ale, domnívám se, úplně stejně hodnotnou – kinematografii.

3.3. Obraz světla

Hovořil jsem doposud o obrazu uzavřeném a obrazu otevřeném. Uzavřený byl analyzován zejména skrze proměny svého rámu, otevřený skrze svou vnitřní hloubku. Existuje však ještě jiný pohled na obraz. Pohled, který žádnou analýzu neprovádí. Pohled, který je čistým, fascinovaným zřením obrazu. Pohled, který se oddává působení obrazu, přitom však nerezignuje na rozpravu o něm. Tento úhel pohledu na obraz je zřejmě nejpůvodnějším způsobem, jakým se člověk s obrazem setkal a setkává. A platí to jak pro fenomén obrazu obecně, tak i pro obraz filmový.

Petříček říká, že „*film je psaní obrazů, ač ani tím se nevyčerpává.*“ Díváme-li se tedy na film, díváme se vlastně na text psaný obrazy, na proud otevírajících se obrazů v pohybu, které byli vytvořený zápisem světla do světlopisné filmové materie. V následujících řádcích se pokusím naznačit pokud možno co nejpřesněji toto bezprostřední setkání s obrazem světla – filmem.

V jistém smyslu jde o to *vracet* se tam, kde se srdce třepotá před obrazem a cítí touhu jej jazykem obejmout. Navodit totéž vzrušení, když vidělo obraz poprvé a oblíbilo si jej. Toto vzrušení však nebude nikdy totéž, nebude tak silné, neuchvátí srdce cele, protože se již *pokouší* o něco, co předtím přišlo *samo.*
KINEMATOGRAF, s. 1

Hovořit o obrazech je zvláštní. Obraz není logos, to je zřejmé. Autentický zážitek setkání s obrazem světla (filmem) je nepopsatelný. Přesto se lidský jazyk (logos) snaží toto setkání

vystihnout. Vavrečka věda, že vystihnout jazykem samotný obraz světla je neproveditelný úkol, snaží se alespoň přiblížit, nastínit onen *stav*, ve kterém se člověk při setkání s obrazem nachází. Člověk fascinován obrazem ví, že o něm nelze adekvátně hovořit, neboť obraz existuje mimo sféru logu. Avšak současně je to právě tento přesah, tato jinakost, co člověka na obraze tolik fascinuje, že je neodbytně puzen o obrazu hovořit.

Fascinace obrazem, přerůstající někdy až ve strach z obrazu,[100] vedla značnou část lidstva, a zejména pak klasickou metafyzickou filosofii, k podřízení obrazu logu. Jazyk zde musí vládnout nad obrazem; kdyby tomu bylo obráceně, metafyzický logocentrismus by byl ohrožen silou jinakosti obrazu. Toto „ohrožení" platí zejména pro dobu moderní a postmoderní, kdy se objevuje a rapidně šíří právě obraz světelný a pohyblivý, obraz obzvláště podmanivý a přesahující – film. Vavrečka nás vyzývá k postupu obráceným směrem, než kterým se vydala metafyzika, která se rozhodla vyřešit fascinaci obrazem tím, že ho překryla závojem logu. Vavrečka, v souladu s kurzem postmoderní filosofie, naopak směřuje od logu směrem k čistému působení obrazu, k jeho jinakosti. Mohli bychom říci: k jeho obrazovosti. „*Deleuze, podobně ako Derrida, ba možno oveľa radikálnejšie, sa snaží vyslobodiť obraz z područia slova. O niečo podobné sa pokúsil aj Michel Foucault. Jeho prísna dištinkcia medzi slovom a obrazom, medzi jazykovou referenciou a výtvarnou reprezentáciou, je vynikajúcim príspevkom k tejto problematike.*"[101]

Tento postmoderní program návratu k obrazu je však, jak říká Vavrečka, do jisté míry odsouzen k nezdaru. Snaha o návrat k obrazu nebude nikdy úplně dokonána, protože již jsme poznamenáni sférou logu a jejími interpretačními rámci, ze kterých se jednoduše jako přemýšlející lidské bytosti nemůžeme zcela vymanit. Proto jsme odkázáni k tomu o obraze nějakým způsobem mluvit. Tato rozprava o obrazu, má-li být co nejbližší sféře obrazovosti obrazu, obrazu světla a pohyblivému obrazu, bude se vždy zákonitě potácet na hraně racionality a srozumitelnosti, neboť zákonitě bude balancovat na hraně logu. Na jedné straně této rozpravě hrozí pád do nesmyslu a svévole, opustí-li logos úplně (tzv. falešná postmoderna), na druhé straně jí hrozí pád příliš hluboko do logu, takže se odcizí obrazu a jeho živé skutečnosti (metafyzika).

To nás přirozeně přivádí k tázání po vztahu obrazu a pojmu. „*Obraz vidí jinak než filosofický pojem, ale v zásadě je stále řeč o tomtéž, totiž o tom, čemu říkáme skutečnost, realita.*"[102] Obraz vidí svět jinak, je jiný, ale vidí totéž, co vidí i logos – totiž náš svět, skutečnost, realitu. Petříček však zde nekončí a jde ještě dál, když říká: „O*braz je nejpůvodnější forma reflexe, a právě proto umožňuje rovněž i vznik (filosofických) pojmů.*"[103] Podle Petříčka dokonce pojmové myšlení vyvstalo právě z obrazů, nikoli naopak. Tím zcela

---

[100] S tím souvisejí fenomény jako obrazoborectví či zákaz zobrazování v některých náboženstvích.

[101] *MICHALOVIČ, str. 13*

[102] *PETŘÍČEK, str. 67*

[103] *PETŘÍČEK, str. 77*

padá klasická tendence podřizovat obraz logu, jako by logos byl ontologicky výše. Je tomu spíše naopak: člověk obklopen obrazy a fascinován obrazy světa byl puzen k tomu je pojmenovávat, a tak začal vytvářet filosofické pojmy. Domnívám se, že stačí, když budeme vnímat obraz i logos jako dva *rovnocenné* fenomény, pomocí kterých se člověk může orientovat ve světě.

Co ale tvoří samotnou světelnou povahu filmového obrazu? Co je tím, co ho vzdaluje sféře pojmu? Bezpochyby je to *barva.* Není filmu bez barvy. Takzvaná černobílá je rovněž barvou, tak jako všechny ostatní. Barva je v každém filmu, dokonce i ve filmech Petra Kubelky, které stojí na střídání zcela černých a zcela bílých (prosvětlených) políček. Barva: fenomén klasickou metafyzikou nedoceněný, za to však nedocenitelný v teorii umění a v jakékoli vizuální umělecké tvorbě. Barvy, tyto otisky světla, jsou vlastně tím nejelementárnějším, s čím se divák při sledování filmu setkává. Barvy jsou *otisky* skutečnosti. *„Barva je slovo označující „věci" jakožto dané, věci jakožto vyhraněné tvary nějak skutečněji, než by to bylo možné prostřednictvím linií, kresby."*[104]

Barva je skutečně jaksi „skutečnější" než pouhá linie. Barevný obraz více připomíná skutečnost. Světlo skutečnosti se otiskuje do světlopisné filmové materie a tím vytváří barvy. Tyto barvy mohou být tmavé, světlé, pestré či v odstínech šedé – vždy se však jedná o otisky světla, lidskému oku evokující skutečnost. Film se tu až překvapivě blíží malířství. Petříček ve svém *Myšlení obrazem* cituje Cézanna: *„Barva je místo, kde se náš mozek setkává s vesmírem."*[105] Toto „setkání s vesmírem" vlastně znamená, že v uměleckém díle (filmu) člověk-divák nalézá smysl, potkává skutečnost, která byla do díla otisknuta člověkem-tvůrcem. Filmař maluje barvy světlem do filmové materie a tím se stává zprostředkovatelem vizuální skutečnosti. Toto zvláštní filmové malířství se ve Vavrečkových filmech promítá velmi zjevně. Barvy Vavrečkových filmů se pohybují na nejrůznějších stupnicích a škálách; jsou v odstínech černobílé a jsou i velmi pestré, jsou důvěrně známé i velmi neobvyklé – každopádně je však jejich působení velmi silné. Barvy ve Vavrečkových filmech mají stejnou výpovědní hodnotu jako jakékoli další výpovědi nesoucí smysl, které filmové umění umožňuje. O barvách je však obtížné mluvit. Dostáváme se mimo hranice logu a to je pro text filosofické práce rizikové. Zkušenost s barvami ve Vavrečkových filmech je nejlepší zakusit na vlastní oči – návštěvou na projekcích Vavrečkových filmů.

Posledním postřehem k fenoménům obrazu, logu a barvy je metoda, kterou Vavrečka odděluje jednotlivé kapitoly filmu *Počátek a lev*. V *Počátku a lvu* jsou jednotlivé kapitoly odděleny dvaadvaceti písmeny hebrejské abecedy. Tato písmena, vždy doprovázena příslušným číslem a popisem významu písmene, se objevují na pozadí filmových záběrů. Tak kupříkladu písmeno BET (číslo: 2, význam: dům) se objeví tak, že se v podstatě zcela překrývá s oknem domu (přesněji řečeno: hostince na hoře Říp). Podobně písmeno GIMEL (číslo: 3, význam: velbloud) se objevuje vedle záběru přežvykujícího velblouda v pražské

---

[104] *PETŘÍČEK, str. 62*

[105] *In: PETŘÍČEK, str. 57*

zoologické zahradě.[106] A tak dále, až k poslednímu písmeni. To, oč tu jde, je vlastně setkání logu (písmen, číslic a popisků) s obrazem (záběry). Tak Varečka naznačuje ideální cestu k řešení problematiky obrazu a logu – s obojím pracovat současně v jediném prostoru tvořivé koncepce, obojí používat jako od sebe různé a přitom rovnocenné nástroje hledání a nalézání smyslu. Skládat složenost uměleckého díla z obojího – obrazu i logu, nevyslovitelného i vysloveného. Soulad, který ve filmu *Počátek a lev* panuje mezi písmeny a obrazy, je natolik pevný, až najednou zjišťujeme, že písmeno se stalo obrazem a obraz se v jistém slova smyslu stal písmenem. Toto prolnutí, tato hlubší syntéza pohyblivého obrazu světla s logem, možná není zcela vysvětlitelná rozumem, je však možné jí plně prožít při pozorném a odevzdaném sledování Vavrečkova filmu.

„Zmyslom tohoto kroku bolo sproblematizovanie posvätnej istoty myslenia o vizualite a filme, a tou je prítomnosť objektu, denotátu v tradičnom zmysle či veci, ktorá je vždy obrazom alebo filmovým záberom zastupovaná v jej neprítomnosti. Myslím si totiž, že môžeme uvažovať aj o obraze, aj o filmovom diele mimo závislosti od objektu, denotátu alebo od tzv. „predkamerovej reality“, a dokonca strata tejto istoty môže odkryť nové stratégie myslenia o vizualite a filme.“[107] Myslím, že tato nová strategie je tím, co Vavrečka zřetelně naznačuje ve své tvorbě. Je to strategie, kterou se může – a odvažuji se říci, že přímo má – vydat nová generace tvůrců, nová generace filmařů, teoretiků umění i filosofů. Díky této nové strategii snad budeme moci dojít k novým horizontům, kde potkáme jako něco smysluplného a milého nejen skutečnost jako takovou, ale že se tam setkáme i s ostatními lidmi, kteří s námi půjdou touto cestou.

ZÁVĚR

Tato práce byla trojfázovým ponořením do tvorby a myšlení Ondřeje Vavrečky. Úhlem pohledu, kterým bylo toto území zkoumáno, byla postmoderní filosofie ve své široké otevřenosti novému a nezvyklému, ovšem při vědomí hloubky svých kořenů, jež se pnout napříč celými dějinami filosofie a lidské kultury. Vědomí těchto kořenů, stejně jako otevřenost novému a nezvyklému, jsou tím nejcharakterističtějším pro Vavrečkovu

---

[106] Viz Obrazová příloha.

[107] *MICHALOVIČ, str. 7*

uměleckou a teoretickou práci. Tři základní oblasti ponoru – diference, archiv a obraz – postihují jenom velmi malou část rozsáhlého území Vavrečkovi tvorby. Přesto se domnívám, že právě ony jsou dostatečně signifikantními zónami, v nichž bylo umožněno vyvstat hlubšímu náhledu do problematiky a nalézání smyslu.

První oddíl (oblast ponoru), *diference*, se zaměřila na otázky elementárních jevů a pohybů lidské tvorby a měla tak ze všech tří oddílu nejblíže k tomu, co bych označil jako čistá filosofie. Objevili jsme pohyb diference jako základní situaci tvorby, kdy v původní monolitické jednotě (primordiálním chaosu) dochází k rozlišení prvků. Rozlišením prvků se objevuje rovněž zóna, která je odděluje a současně spojuje, zóna, kterou nazýváme slovem *mezi*. Rozlišené prvky však tuto mezeru mohou překlenout skrze *vztah*. Ten je podstatou filmové tvorby, a to zejména v procesu filmové *montáže*, která je v pravém slova smyslu utvářením filmu jako díla. Skládáním rozlišených prvků skrze jejich vztah tak vzniká smysluplný celek – *složenost* jako základní povaha uměleckého díla i světa. Při tomto skládání smyslu se ovšem nelze vyhnout působení *náhody* jako živého, dynamického prvku autentické skutečnosti, který nebyl nahlédnut jako cosi špatného, nýbrž jako pozitivní kvalita obohacující dílo. To souvisí s jistou mírou přijetí *iracionality* jako kladného přístupu k umělecké tvorbě i světu.

Ve druhé oblasti ponoru, *archivu*, jsme se více přiblížili otázkám hmoty, technologie a lidské společnosti. Základním pojmem byl *otisk* jako skrze médium zaznamenaná skutečnost. Otisk zakládá film, neboť filmové dílo vzniká otiskem světla na filmovém pásu. Film je *světlopisné médium*. Byla řeč o *institucích* a *paměti*, které jsou dvěma různými formami archivace. Jako východisko z jejich rozporů navrhuje Vavrečka novu formu demokratické a humánní archivní instituce, kterou jsem pracovně nazval *chaos-archiv*. Rovněž jsme nahlédli na pro dnešní dobu klíčový problém vzrůstající *digitalizace* a příklonu lidské pozornosti k digitálním médiím. S ním souvisí téma ztráty a znovu-navazování vztahu s *hmotou*. Zkoumání tohoto problému a znovu-navazování vztahu s hmotou se ukázalo jako podstatné téma Vavrečkovi činnosti filmové i performativně-výzkumné (projekt *Imagosféra*, film *Sedm uší zvířetníku*.) V souvislosti s archivem se nebylo možné vyhnout rovněž tématu pro Vavrečkovu tvorbu obzvláště typickému, totiž *diagramu*. Diagram byl nazřen jako autentický a živý archiv, ve kterém se realizuje lidská mysl v procesu umělecké tvorby. Základem diagramu jsou *čára*, *rastr* a *mapa*, přičemž všechny tři jsou v úzkém vztahu k *diferenci*, čímž došlo k myšlenkovému propojení s předchozím oddílem.

Pro filmovou tvorbu neopominutelným bylo téma třetího oddílu, pojednávající o *obrazu*. Nahlédnutí do problematiky obrazu začalo u obrazu *uzavřeného*, tedy ze situace krize současného obrazu. Jako základ této krize Vavrečka identifikuje proces *rozšiřování formátu* z přirozeného 4:3 na nepřirozený rozměr 16:9. Existuje však i jiný typ obrazu, obraz *otevřený*. Jako obecný příklad otevřeného obrazu byl zvolen obraz *středověký*, konkrétně pak ikona Trojice od *Andreje Rubleva*. Zjistili jsme, že otevřenému obrazu je vlastní *vnitřní prostor*, se kterým divák může navázat *vztah*. Tento vnitřní prostor je prostorem, ve kterém se odehrává vnitřní *pohyb*, který je v úzkém vztahu k pohybu obrazu filmového. Je tím poukázáno na otevřenost středověkého i filmového obrazu a na překvapivě úzký a tvořivý vztah mezi nimi. Filmový obraz byl rovněž shledán jako obraz *světla*, což

přirozeně vyplývá z jeho povahy světlopisného média. Byla nastíněna problematika vztahu mezi *obrazem a pojmem*, jedno z důležitých témat postmoderní filosofie. Jako nenahraditelné specifikum filmového obrazu byla shledána *barva*, která jakožto prvek čistého estetického působení přesahuje sféru pojmu a vede diváka k bez-pojmovému myšlení. Na příkladu filmu *Počátek a lev* byla ukázána možnost tvůrčí syntézy obrazu (barvy) a pojmu (písma) jako smysluplného celku nepopírajícího mnohost prvků.

Učinil jsem shrnutí jednotlivých oddílů a jejich klíčových témat. Co je však klíčovým tématem celé práce? Jak shrnout Vavrečkovu tvorbu v kontextu postmoderní situace umělecké a filosofické? Při zpětném čtení a promýšlení práce jsem nahlédl tři základní pojmy, prostupující celou prací. Tyto pojmy vyvstaly samy při procesu psaní, na rozdíl od mnoha jiných pojmů užívaných v této práci jsem je důsledně nepromýšlel, ani nepřevzal z terminologie postmoderních filosofů. Jsou to pojmy *skutečnost*, *tvorba* a *smysl*. Tato trojice je tím, o čem je tato práce především.

Pojmu *skutečnost* jsem užíval v práci hojně a nikde jsem jej jasně nedefinoval. Ukázalo se, jak věřím, že je to dobře. Neboť definování tohoto pojmu je úkolem, kterému čelí filosofie již po tisíciletí a nikdy nebude definitivně vyřešen. Je to právě sama živá skutečnost, která je vždy o krok napřed před filosofy a umělci. Ona je garantem autentičnosti. *Tvorba* je dalším pilířem této práce. Umělecká tvorba, filmová tvorba, jako model lidské tvorby vůbec. Tvorba jako prostor, ve kterém člověk spolu-vytváří právě onu nevýstižnou skutečnost. Při této tvorbě ovšem čerpá právě z této skutečnosti. Tvorba je reflexí skutečnosti a nutností života, která tvůrci přináší radost, poznání, ale také zodpovědnost. *Smysl* je pak cosi jako autentičnost. Autentičnost poznávaná především naší intuicí (estetickou a etickou), částečně snad také i rozumem. Smysl je vyústěním a setkáním dvou předchozích pojmů: smysl je přítomen tehdy, pokud se tvorba setká se skutečností. Smysl je cílem umělecké tvorby (a tvorby vůbec), neboť umožňuje lidem setkání se skutečností.

Jsem přesvědčen, že dnešní postmoderní situace, založená pluralitou názorů, postojů, směrů, vkusů i věr, není slepou uličkou lidského myšlení a civilizace, ale naopak křižovatkou otevřenou do všech směrů. Prvním krokem k pohybu dál je si tuto situaci uvědomit. To jsem učinil, když jsem se rozhodl, že právě postmoderna mi bude odrazovým můstkem při ponoru do Vavrečkova myšlení. Jasně jsem si uvědomil nejasnost situace, do níž jsem se svou prací rozhodl vstoupit a do níž již mnoho let zní Vavrečkův hlas. Po tomto uvědomění následuje druhý krok: je jím hledání východiska z chaosu a nesmyslu, který postmodernímu člověku neustále hrozí. Tato hrozba ho však tuží a nutí k otázkám, jež ho nutně vedou právě k hledání správného směru. Jsem přesvědčen, že směr, kterým ukazuje Vavrečka, lze bez váhání nazvat Počátkem. Tento Počátek však není historický, nýbrž smysluplný. Vavrečkův program bych tedy označil jako nalézání smyslu v mnohosti, jediného Počátku v neredukované pluralitě. Tento postoj má sílu ontologické důslednosti a zodpovědnosti (spirituální hloubky, bytostného tázání), stejně tak má vysoce etický rozměr pluralitní otevřenosti a tolerance k mnohému a vnějšímu.

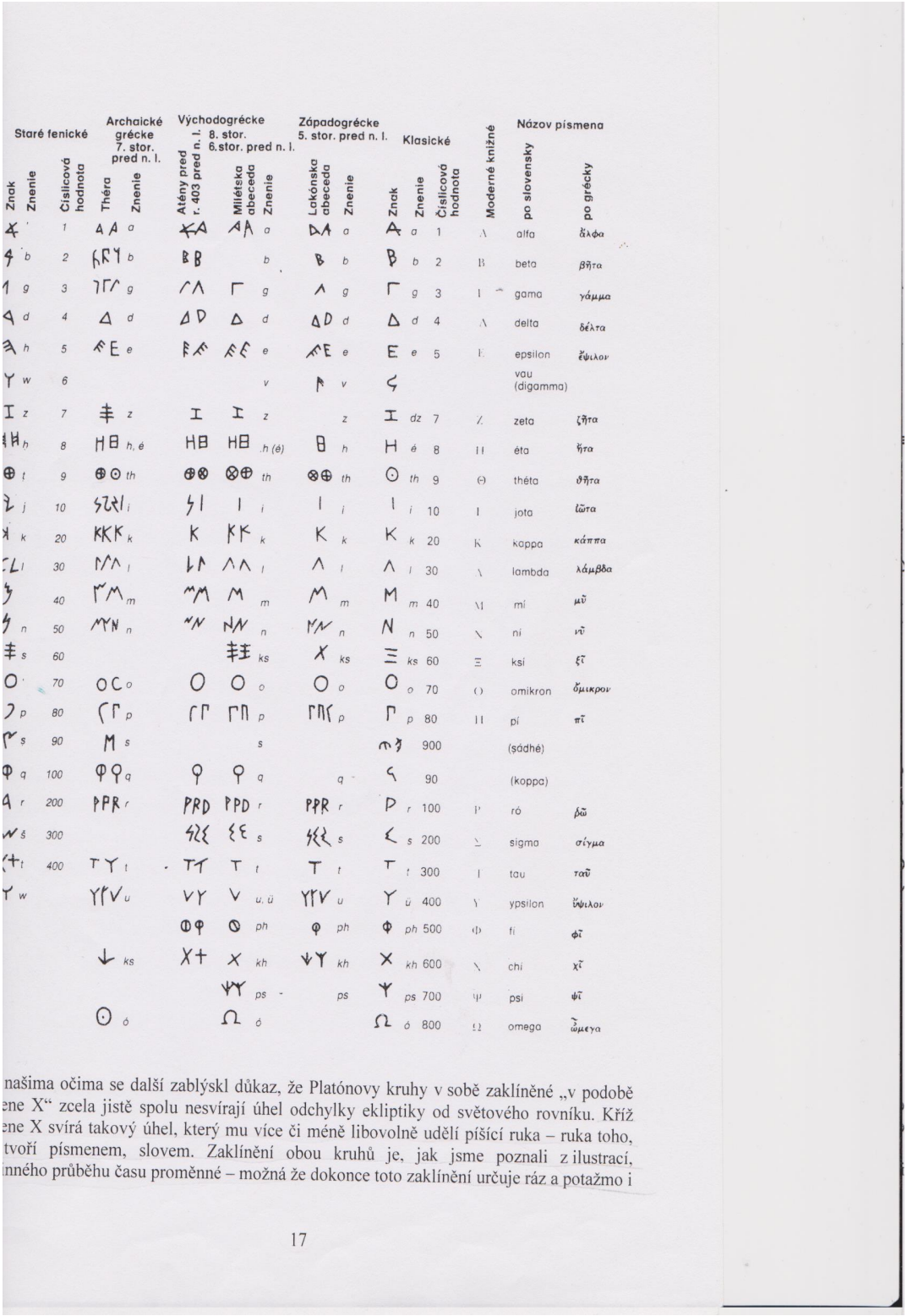
Spolu s Vavrečkou přichází nová, specifická fáze umělecké a filosofické činnosti. Tato fáze vychází ze současné postmoderní situace a v jistém smyslu je v ní zakotvena. Současně však hledí do dáli, za její horizont, směrem k Počátku. Tato fáze, směr či

rozpoložení bezpochyby stále zůstává jedním z nespočtu experimentů pluralitního pulzu postmoderní situace. Přitom ale činí krok jinam, do oblasti Počátku, kde dochází k blízkému setkání s prastarými filosofiemi a naukami, s jejich mistry, symboly, postupy a hodnotami. Tyto jsou však díky postmoderní zkušenosti nahlédnuty v novém světle, a tak v těsném setkání nového a starého světla dochází k iluminaci lidského vědomí, které zasaženo tímto paprskem (pronikajícím objektivem do kamery) spatří svou vlastní skutečnost.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

1. Genealogie fénického písma z *Bakalářského cyklu Coagula.*

2.

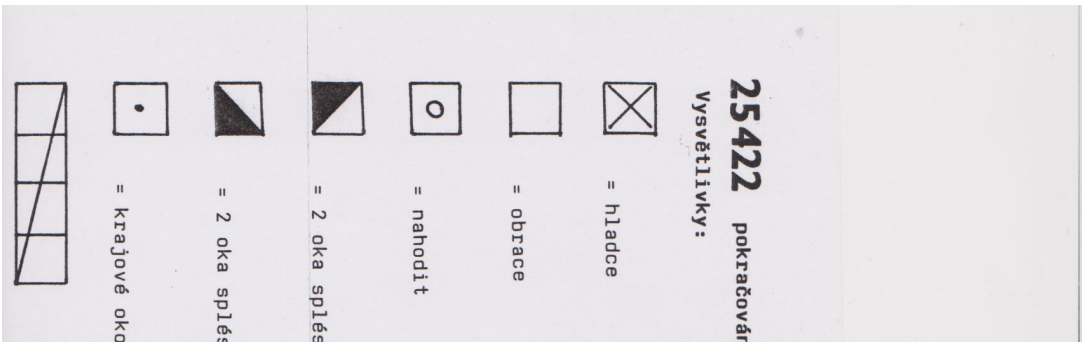


Staré fenické			Archaické grécke 7. stor. pred n. l.		Východogrécke 8. stor. 6.stor. pred n. l.			Západogrécke 5. stor. pred n. l.		Klasické			Moderné kniižné	Názov písmena	
Znak	Znenie	Číslicová hodnota	Théra	Znenie	Atény pred r. 403 pred n. l.	Milétska abeceda	Znenie	Lakónska abeceda	Znenie	Znak	Znenie	Číslicová hodnota		po slovensky	po grécky
		1		a			a		a		a	1	Α	alfa	ἄλφα
	b	2		b			b		b		b	2	Β	beta	βῆτα
	g	3		g			g		g		g	3	Γ	gama	γάμμα
	d	4		d			d		d		d	4	Δ	delta	δέλτα
	h	5		e			e		e		e	5	Ε	epsilon	ἔψιλον
	w	6					v		v					vau (digamma)	
	z	7		z			z		z		dz	7	Ζ	zeta	ζῆτα
	h	8		h, é			h (é)		h		é	8	Η	éta	ἦτα
	t	9		th			th		th		th	9	Θ	théta	θῆτα
	j	10		i			i		i		i	10	Ι	jota	ἰῶτα
	k	20		k			k		k		k	20	Κ	kappa	κάππα
	l	30		l			l		l		l	30	Λ	lambda	λάμβδα
		40		m			m		m		m	40	Μ	mí	μῦ
	n	50		n			n		n		n	50	Ν	ní	νῦ
	s	60					ks		ks		ks	60	Ξ	ksí	ξῖ
		70		o			o		o		o	70	Ο	omikron	ὄμικρον
	p	80		p			p		p		p	80	Π	pí	πῖ
	ṣ	90		s			s					900		(ṣádhé)	
	q	100		q			q		q			90		(koppa)	
	r	200		r			r		r		r	100	Ρ	ró	ῥῶ
	š	300					s		s		s	200	Σ	sigma	σίγμα
	t	400		t			t		t		t	300	Τ	tau	ταῦ
	w			u			u, ü		u		ü	400	Υ	ypsilon	ὔψιλον
							ph		ph		ph	500	Φ	fi	φῖ
				ks			kh		kh		kh	600	Χ	chí	χῖ
							ps		ps		ps	700	Ψ	psi	ψῖ
				ó			ó		ó		ó	800	Ω	omega	ὦμεγα

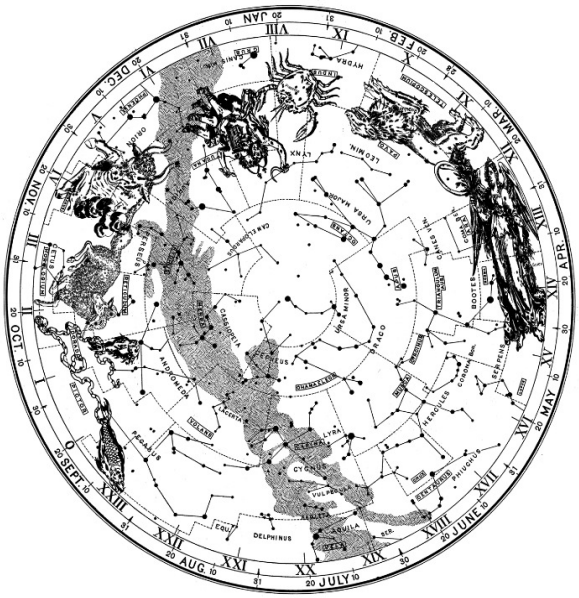
našima očima se další zablýskl důkaz, že Platónovy kruhy v sobě zaklíněné „v podobě ene X“ zcela jistě spolu nesvírají úhel odchylky ekliptiky od světového rovníku. Kříž ene X svírá takový úhel, který mu více či méně libovolně udělí píšící ruka – ruka toho, tvoří písmenem, slovem. Zaklínění obou kruhů je, jak jsme poznali z ilustrací, inného průběhu času proměnné – možná že dokonce toto zaklínění určuje ráz a potažmo i

17

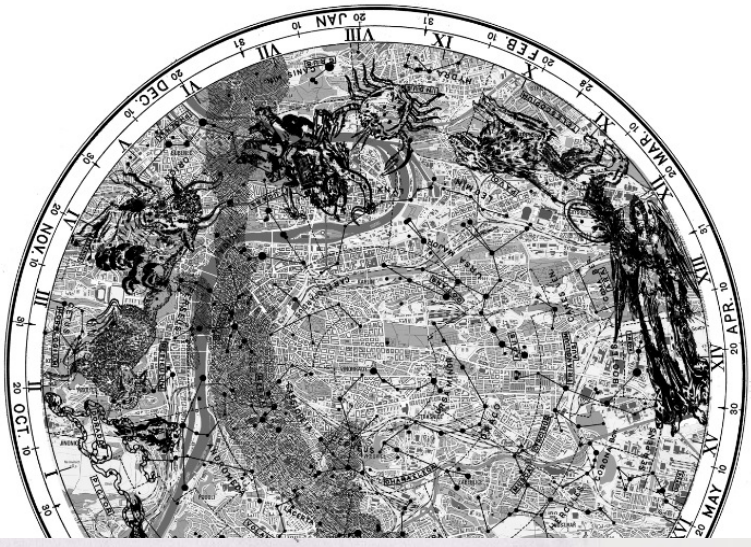
Pletací vzor svetru společnosti Styl, který se stal rastrem snímku *Promítač Adalbert Levý.*

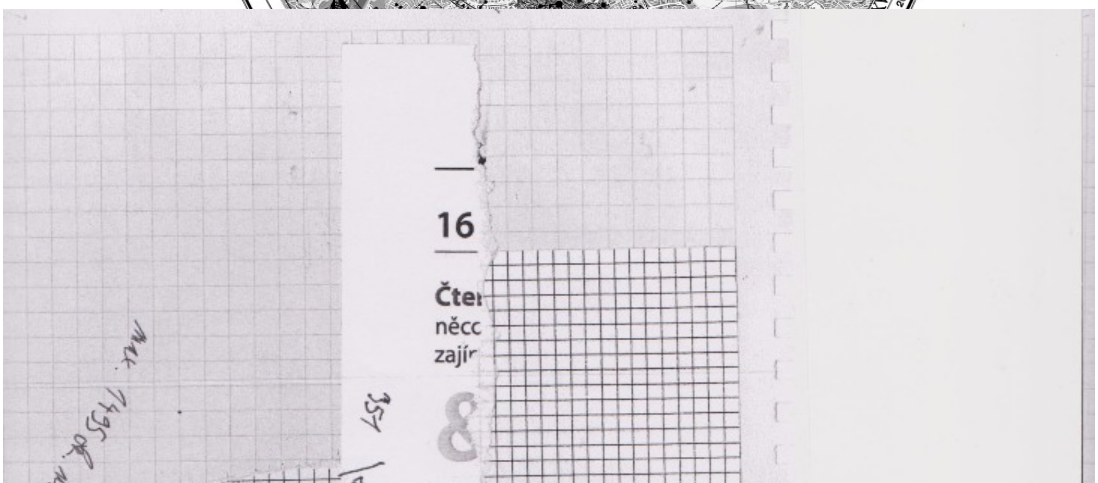


3. Postup výběru lokalit pro natáčení filmu *Sedm uší zvířetníku*: 1. mapa Prahy, 2. mapa zvířetníku, 3. diagramatická mapa vzniklá překrytím mapy Prahy a mapy zvířetníku.

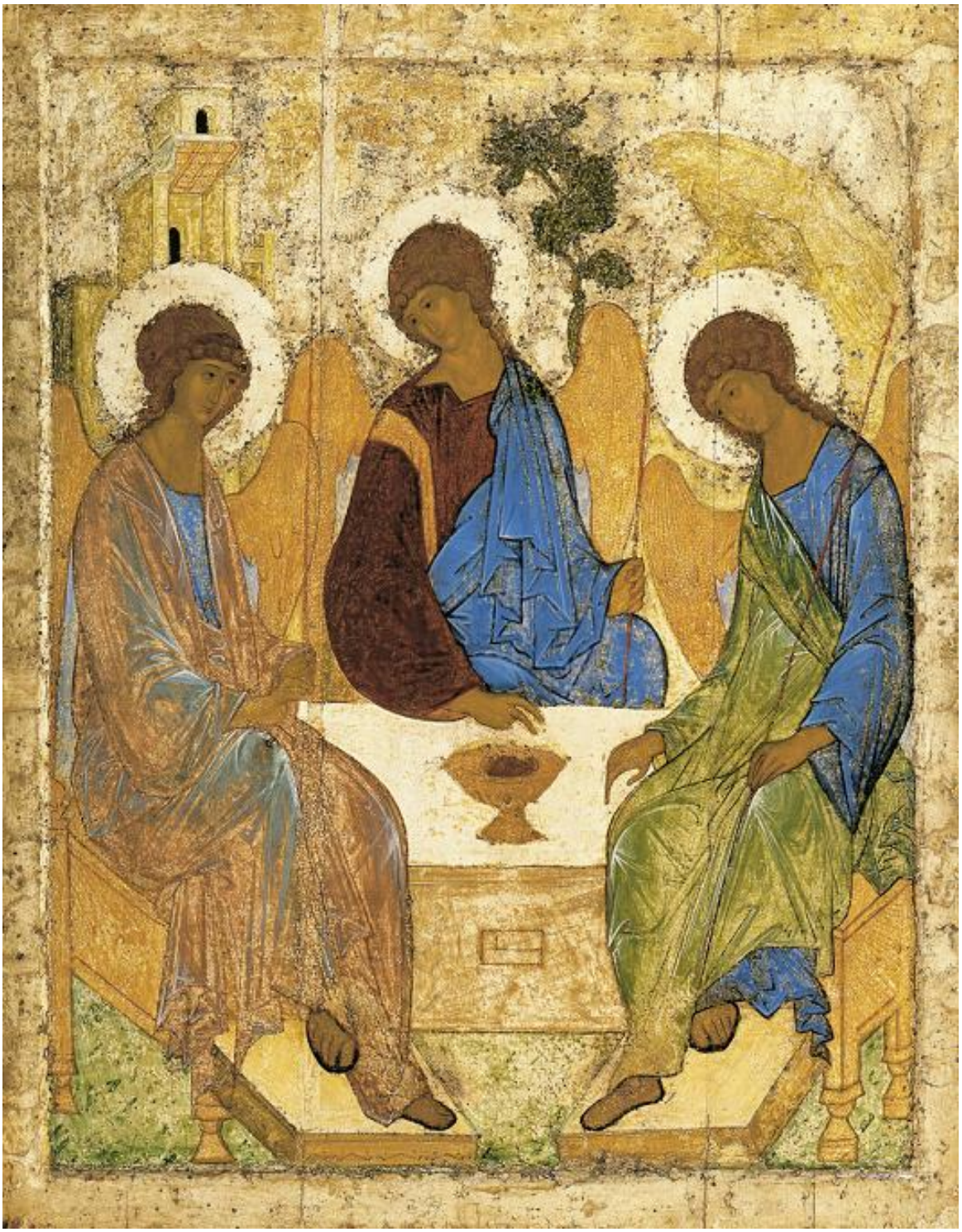


4. Diagram ke snímku *A bez poskvrny putuje*.





5. Ikona „Trojice“ od Andreje Rubleva.



6. Ukázka předělů jednotlivých kapitol, tvořených hebrejskými písmeny (zde BET a GIMEL), ve filmu *Počátek a lev.*

SUMMARY

This study deals with postmodern inspiration in the work of Ondřej Vavrečka. Ondřej Vavrečka is czech artist, filmmaker and art-theoretician. Currently he teachs at Centre of audiovizual studies (CAS) at FAMU (Film and TV School of Academy of Performing Arts in Prague). The cornerstone of his works is a film-art, but he also do music and performative art. The focus of this study is in the film and theoretical analysis of the film-art notably. The goal of this study is to reflect Vavrečka's art works and theoretical analysis in context of current postmodern situation in spheres of art and philosophy.

First topic of this conection is *difference.* Following Jacques Derrida and his theories of difference Vavrečka's thinking is full of links to this topic. Difference is elementary movement which divided an undifferentiated unity and therefore is a basement for any (artistic) formation. Nearly conected with difference is *composition.* Vavrečka see composition as fundamental characteristic of the film-art and of all reality too. Composition is movement when differentiated elements (differentitated by difference) are conected to meaningful complex, but singularity of differentiated elements remains. So film and reality are (or should be) the meaningfull composion of these differentiated elements, when plurality isn't reduced to undifferented unity. A related topic is *coincidence.* Coincidence is type of efect of difference. Coincidence disrupts rational structures (in art work and in all reality too) and brings a element of the Other to ongoing formation of art work.

The second section speaks about archive. Key to archive is an *imprint.* Imprint, following Jacques Derrida's thinkin again, is nearly conected whith difference and with composition too. Imprint is print of first element in the second element. In Vavrečka's theoretical thinking it is primarily about print of the reality into formation of art work. The place of imprint is archive. The archive is a key to reflection of human reality. Archive is the space of *memory,* but the authority is trying to take a domination over this space of human memory. The authority trying to captured living memory in form of *institution*. There begans a problem of contradiction between institution and memory. It's conected with problem of *digitalization and matter.* Vavrečka talks about increasing digitalization of the human reality and asuggests a program of return back to material reality. The forth chapter of section „archive“ is *diagram.* Diagram, mainly solved by Michel Foucault (in this study present by book of Gilles Deleuze *Foucault*), is very original sphere of living forming of work art. For Vavrečka's work are very typical extesive diagram full of lines, notes and maps. Diagram is structure, where chaos meets rationality and true forming (creation) goes on.

The last section is about image. Firstly analyzes a *closed image*. Closed image is a image in crisis, mostly contemporary image. Vavrečka analyze a problem of expansion of image size from 4:3 to 16:9. Size 4:3 is naturaly size suitable for human eye (human eye see world in sze 4:3,075), but size 16:9 is power tool of authority to make spectator inattentive and distrough. That kind of image is closed for human perception. Another type is *open image.* Vavrečka based his study of open image on medieval image, primarily on medieval orthodox icon of „The Trinity“ by russian master Andrej Rublev. Vavrečka saids that open image has his inner space in which is possible to enter. So conection

between spectator and the image is possible. In this inner space of image is on going movement. In inner space of icon „The Trinity“ the movement is semantic and has theological basement. In film image is the adiovisual movement. This is conection between medieval and film image on a basic idea of open image. The last chapters is about image of ligh as typical for a film-art. Film image exceeds a sphere of „logos“ and rationality and allows meeting of colour and writing on the base of moving light.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Jacques DERRIDA. *Texty k dekonstrukci.* Archa, Bratislava 1993.
Gilles DELEUZE. *Foucault.* Herrman & synové, Praha 2003.
Miroslav PETŘÍČEK. *Myšlení obrazem.* Herrman & synové, Praha 2009.
Peter MICHALOVIČ. *Krátke úvahy o vizualite a filme.* Slovenský filmový ústav, Žilina 2000.

Elektronické zdroje:

http://artycok.tv/lang/cs-cz/26765/ondrej-vavrecka